الأغلبية الصامتة

لا أحد يفكر فى هذه الأغلبية ، ولا أحد يذكرها ، ولا أحد يحسب حسابها ، إذ لا أحد يفكر فيما آلت إليه الثقافة ، وما وصل إليه الإبداع .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين نضع خططنا الثقافية والفنية ، فنحدد الكتب التى ستنشر فى هذا العام ، والمسرحيات التى ستقدم فى هذا الموسم ، والمصورين الذين سيعرضون لوحاتهم فى هذه القاعة . حين نصدر مجلة من المجلات ، أو نختار لها محررين ، ونستكتب لها شعراء ونقاداً وقصاصين ، أو نرشح رجلاً لجائزة ، أو وفداً لحضور مؤتمر . حين نكتب مقالة نحيّى فيها هذا العمل أو ننقده ، ونفضح عيوبه ونسخر منه ... ما هى الاعتبارات التى تملى علينا اختياراتنا وأقوالنا ومواقفنا ؟ هل هى اعتبارات موضوعية أم شخصية ؟ ومن هو الجمهور الذى نفكر فيه أكثر من غيره ؟ جمهور القراء والمشاهدين الذين يريدون أن يتذوقوا الثقافة ويتعلموا منها ويستمتعوا بها ؟ أم

جمهور المشتغلين بإنتاج الثقافة والمتكسبين بها من الأدباء والفنانين والمسئولين والموظفين ؟

هل تهمنا الأغلبية التى تشترى الكتب وتقتنى الصور وتدفع الثمن لتحصل على زادِها الروحى ؟ أم أن اهتمامنا محصور كله فى إرضاء أقلية من الراغبين فى الظهور ، والطامعين فى المناصب والأجور ؟

إننى أقرأ الصحف وأتابع الإذاعات المرئية والمسموعة فلا أجد لجمهور الثقافة صوتاً مسموعاً ، وإنما أجد ممثلين لا تعجبهم أدوارهم ، ومخرجين لا تقنعهم أجورهم ، وكتاباً يجأرون بالشكوى لأن فلاناً من رؤساء التحرير لم ينشر مقالاتهم ، أو شعراء يدبجون العرائض ويجمعون التوقيعات لأن علاّنا لم يدعهم للاشتراك فى الأمسية والمهرجان !

كيف نفسر صمت الجمهور وهو الأغلبية صاحبة المصلحة ودافعة الضريبة ؟ وكيف نفسر صخب المشتغلين بالكتابة والفن وصراخهم المتصل وادعاءهم العريض ؟

الأسباب كثيرة متشابكة معقدة ، منها ما هو عام يتصل بالأسلوب السائد فى إدارة شئون المجتمع ككل ، وما هو خاص يتصل بالأسلوب السائد فى ممارسة النشاط الثقافى وإدارته وتنظيمه .

إن بلاداً مازالت تكافح لإقرار النظام الديموقراطى وتثبيته ومازالت تعانى للخروج من العَوَز والأمية ، ومازال الكثيرون من أبنائها يتشبثون بالعصور الوسطى ، وينظرون إلى العصور الحديثة بخوف وارتياب ، هذه البلاد لا ينتظر للثقافة أن تحتل فيها إلا مساحة ضيقة ، أو تلعب فيها غير دور محدود ، ومن هنا اعتماد المثقفين على الدولة ، وضعف صلتهم بالجمهور . وفى هذا الوضع يتعثر النشاط الثقافى ويختنق ، ويتقدم المنصب على الموهبة ، وتفرض الأسماء والألقاب بقرارات من أعلى بدل أن تفرض هى نفسها بنفسها ، وتنتزع اعتراف الناس بها من خلال العمل الدائب والإبداع المؤثر الملموس .

ولقد تأزم هذا الوضع وتفاقمت مشكلاته فى الأعوام العشرين الماضية ، حين اختفى الجيل الذى ظهر خلال المدّ الديموقراطى ، وبنى نفسه بنفسه ، وتربع على عرش الثقافة بحق . وباختفائه اختفى الضمير النقدى ، وانسحب الجمهور الواعى ، بينما ظهرت أجيال جديدة من المبدعين فى ظروف خانقة ملتبسة ، تزيف الأسماء ، وتطارد المواهب ، وتبيح التركة للأدعياء . كما ظهر فى المقابل جمهور للثقافة يتميز بالحيرة والضعف والسلبية ، يمكن خداعه وفرض الصمت عليه .

صحيح أن عدداً من الكتاب والشعراء والنقاد والفنانين ظهروا بالرغم من كل شىء ، لأن الثقافة حاجة حيوية ، ولأن المجتمع لا يمكن أن يخلو من المواهب ، لكن الكثرة الغالبة من المشتغلين بالعمل الثقافى فى مجالات الأدب والفن والبحث العلمى والدراسة الجامعية لم تخضع لأى امتحان حقيقى ، ولم يُغَرْبلها النقد الذى أصبحت تسيِّره الأهواء والمصالح الشخصية والاعتبارات الوظيفية والعملية ، وربما أضيفت الأمية إلى الهوى والمصلحة ، فانتشر الفساد وعمت الفوضى ، وازداد جمهور الثقافة

حيرة ، وأمعن المثقفون فى تجاهله ، وأمعن هو فى الصمت والسلبية ، خاصة وأنه يسمع مثلاً أن فلاناً الرسام أو المغنى أو الراقص أو المخرج دكتور ، وهو لا يعرف العلاقة بين الرسم والرقص والغناء والإخراج وبين هذه الألقاب العلمية ، وأنه يقرأ أن عِلّانا كاتب عبقرى ، وأن غيره شاعر فذّ ، والجمهور لم يسمع بهذا ولا بذاك ، ولا يستطيع أن يرى بنفسه هذه العبقرية ، أو يلمس هذه الفذاذة .

غير أن هذا الجمهور ليس فى الحساب ، وليس يهمّ أحدا أن يسمع أو يقرأ أو يفهم . المهم هو المسئول الذى يملك أن يصدر القرار بإخراج هذه المسرحية ، أو بإصدار هذه المجلة ، أو بنشر هذا الكتاب .

لا يهم أن يأتى الجمهور ليشاهد المسرحية ، فمادامت الممثلة قد قبضت أجرها ، وشاهدت فى صفحة الفن وجهها ، فالجمهور لا يهمّ !

والمجلة تصدر . لا يهم أن تُقرأ أو تباع مادامت تنفق من أموال الدولة ، ومادامت تؤدى رسالة أخرى غير تثقيف القارىء وإمتاعه ، وهى أن تكون صدقة جارية على أبناء السبيل مِمَّن يملأون أبوابها ، ويسوّدون صفحاتها بِدُرَرِهم الغالية !

غير أن الكيل فاض ، ولم يعد الوضع الثقافى الراهن قادراً على ستر عوراته ، ومواجهة مشكلاته الحادة المتفجرة ، فقد انصرف جمهور المسرح عن المسرح ، وانصرف جمهور القراء عن القراءة ، وانصرف أكثر المبدعين عن الإبداع ، وظهرت فيهم مواهب أخرى لا علاقة لها بالكتابة أو التصوير أو التفكير ، ولم تعد الدولة مستعدة لتحمل المزيد من الخسائر ، إذا لم تكن الخسارة ثمنا لازدهار الثقافة وإشاعتها فى الناس . فهل آن لنا أن نعيد النظر فى هذا كله ؟ وهل باستطاعتنا أن نعلن اقتراب يوم الحساب ؟!

سعدى يوسف

نُزل السان ميشيل

ما الذى تفعل يونانيةٌ فى هذه الساعةِ ،
فى النُزل ؟
تدارى طفلةً صاخبةً
أو تترك المفتاحَ منسيًا على الكرسىّ
أو تلتفت اللحظةَ فاللحظةَ ...
لا شىء هنا فى مدخل النُزلِ :
الكراسى
فقدتْ ألوانَها
والكلبُ لا يعرف إلا النومَ

سان ميشيل : شارع من اهم شوارع الحى اللاتينى فى باريس .

والبحّارُ

مازال بعيداً فى البحارْ ...

ما الذى تفعل يونانيةٌ فى هذه الساعةِ ،

فى النُزلِ ؟

... ...

... ...

... ...

إذا ما انتصف الليلُ

وأرخى آخرُ العشاق جفنيه على عاشقةٍ أخرى ـ

مضتْ

كى تغلقَ البابَ عن الشارعِ

والبردِ

وعادت لتغنًى

وحدها ...

باريس ١٩٩٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد العزيز حموده

إيهاب حسن ...
والخروج من مصر

« الحياة ، إننا ننزلق إلى حياة ، ونختار حياة أخرى ، وتفرض علينا حياة مختلفة ، ثم نستيقظ ذات يوم لنجد انفسنا فوق شاطىء بعيد ، إننا نشقى طول العمر لنصنع أنفسنا ، أو لنعيد صياغة العالم ، وقد يحالفنا الحظ ونعثر على ساعة رائعة من الزمن تنسينا كل آلامنا » .

ايهاب حسن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« ايهاب حسن » أستاذ أمريكى مصرى ، ترك مصر شابا فى الحادية والعشرين من عمره ليكمل دراسته العليا فى مجال الهندسة ، بعد حصوله على بكالريوس الهندسة من جامعة القاهرة فى يونيو ١٩٤٦ . وكان سفره إلى الولايات المتحدة بعد تخرجه بشهرين فقط . لكنه سرعان ما تحول عن دراسة الهندسة إلى دراسة الأدب الأمريكى . وقد أصبح الرجل منذ منتصف السبعينات ، واحدا من أبرز المتحدثين باسم الاتجاهات النقدية المعاصرة ، وواحدا من علامات الطريق فى تاريخ ما بعد النقد الحديث .

ولعل من أبرز إنجازات « إيهاب حسن » فى هذا المجال نجاحه الكبير فى تحويل دفة النقد من العمل الأدبى إلى المتلقى أو القارىء وهو إنجاز أعتبر ثورة كاملة ضد مدرسة « إليوت » التحليلية التى سيطرت على الحياة الفكرية الغربية منذ العشرينات حتى منتصف الخمسينات . لقد نجح « إيهاب حسن » فى وضع نهاية لما أسماه بالأرستقراطية الفكرية ، التى كانت تركز على المعنى الداخلى للعمل الأدبى ، وقدم بديلا لتلك النظرة (من داخل العمل) ، التى غرسها ، « إليوت » لسنوات

طويلة . وكان البديل الجديد الذى أكده « **إيهاب حسن** » نظرة قائمة على أن الدلالة الحقيقية تكتمل عند المتلقى الذى يمثل حضورا أساسيا فى عملية التذوق . وبدلا من معنى (داخلى) خاص ، أصبحت هناك معان تختلف باختلاف المتلقين من ناحية ، وباختلاف الأنساق الثقافية والاجتماعية لهؤلاء المتلقين من ناحية أخرى .

وفى نفس الوقت ظل « **إيهاب حسن** » منذ أول دراسة له عن الرواية الأمريكية (نشرت عام ١٩٦١) حتى أوائل التسعينيات ، يؤكد أهمية دور الناقد فى الحوار الحضارى . وقد أكد فى محاولاته المستمرة لنحت دور إيجابى للناقد فى تعامله مع النص الأدبى ، وأن الناقد ليس مجرد صانع للأحكام أو حارس عليها . وقد وصل حرصه على تأكيد الدور الإيجابى للناقد ، إلى حد محاولة إثبات أن لغة النقد ليست أقل إبداعا من لغة الأدب ، وقد دفعته محاولة تأكيد وعى الناقد بلغته ، بنفس الدرجة التى يعى المبدع فيها لغته ، إلى بعض المبالغات التى تتسق مع المزاج الأمريكى فى جنوحه أحيانا إلى المبالغة فى تأكيد كل جديد أو غريب .

صحيح أن « **إيهاب حسن** » لم يرتبط اسمه ارتباطا وثيقا بهذه المدرسة النقدية أو تلك من مدارس ما بعد النقد الحديث مثل « **جاكبسون** » و« **ويليك** » و« **دريدا** » و« **إيجلتون** » لكن الثابت أنه فى الوقت الذى كان فيه النقاد ينسلخون عن المدارس النقدية الحديثة ، ليقدموا البنيوية ثم التنكيكية ، ظل « **إيهاب حسن** » يمثل تيارا منفردا يجمع كل شتات المذاهب الجديدة المعاصرة ، فى ثورتها على المدرسة التحليلية وتأكيد فشلها فى التعامل مع النص الأدبى . بل إنه بالرغم من تأكيده المستمر على دور اللغة وسطوة الكلمة ، إلا أنه لم يرتبط أيضا بأصحاب الاتجاه المنادى بالتفسير اللغوى للأدب . ويبقى الرجل لسنوات طويلة مرجعا ثابتا وخلفية راسخة يشير إليها النقاد المعاصرون على اختلاف مذاهبهم ، ويرجعون إليه فى أكثر ما يكتبون .

وقد نشر « **إيهاب حسن** » منذ عامين أو ثلاثة ، سيرته الذاتية بعنوان (**الخروج من مصر**) «out of Egypt» ، وهى سيرة مقتضبة بشكل واضح ، وتركز على بقايا ذكرياته عن السنوات العشرين الأولى من حياته فى مصر . والواقع أن غربة الرجل امتدت إلى أربعين عاما بعد الرحيل لم يعد فيها إلى مصر مرة واحدة ، ومن ثم فإن ذكرياته تلك ، لا تتعدى أن تكون بالفعل شظايا ذكريات ممزقة لا تشكل صورة متكاملة لسنوات التكوين الأساسية فى حياته . ورغم ذلك التمزق الواضح الذى يفجع الباحثين ، عن سيرة ذاتية تقليدية تتضح فيها خطورة السرد والتتابع الزمنى ، إلا أن ما يقدمه « **إيهاب حسن** » يعتبر تسجيلا دقيقا للصورة الداخلية والتركيب النفسى للرجل ، ويجيب بصورة كافية عن التساؤلات الأساسية حول أسباب الخروج وأسباب الابتعاد عن مصر . لقد وصل الأمر بـ « **إيهاب حسن** » إلى درجة الخوف من العودة فعلا وقد لمست ذلك الأمر الغريب بنفسى منذ ما يزيد عن عام ، حينما وجهت إليه دعوة لزيارة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكنت آنذاك أشرف بعمادتها ، ثم واصلت الاتصال به من موقعى الجديد فى واشنطن ، لأرتب له تفاصيل برنامجه فى مصر . وقد تم كل شىء وأعدت جميع ترتيبات الزيارة ، أو العودة المؤقتة إلى مصر . وفى اللحظة الأخيرة اعتذر الرجل عن عدم زيارة مصر ، رغم أنه ، حسب ما جاء فى السيرة ، جال حول العالم ثلاث مرات . إنه الخوف من العودة .

والخوف الذى أتحدث عنه هنا ، لا يعنى أن الرجل ارتكب فى ماضيه ما يخشى عواقبه ، أو أخطأ فى حق مصر فى حاضره . لكنه خوف العودة إلى ماضٍ بعيد . وهنا تبدو حساسية « **إيهاب حسن** » كناقد ومفكر ، فالرجل يبدو وكأنه يعانى من إحساس قوى بالذنب ، يطغى على بعض الانتقادات السطحية التى تتسلل إلى صفحات سيرته الذاتية بين آن وآخر ، بل إنه يتعمد إخفاء شعوره بالذنب ، بتصريحه المذكور عن رغبته فى عدم العودة إلى مصر . لكنه شعور أقوى من أن تخفيه بعض المكابرة التى يعبر عنها بين آن وآخر :

« لقد ظللت لفترة طويلة بعد رحيله عن مصر أشاهد حلما مفزعا متكررا . كنت أحلم بأننى أرغم على العودة إلى مصر لأكمل مهمة صغيرة ما - كإغلاق باب تركته مواربا ، أو إطعام طائر الكناريا ، أو الهمس برسالة ما ... كان الحلم مليئا بالإحساس - داخل الحلم نفسه - بأننى شاهدته من قبل ، ثم بالإحساس - داخل الحلم أيضا - بأن الأمور ستحل بطريقة ما ، ولن أحتاج للعودة . وبدأ تكرار الحلم يقل مع مرور السنين ... وعلى قدر ما أذكر ، لم أعد أشاهد الحلم الآن . ترى ، هل حالة اللا حلم هذه نوع من الخداع ؟ ! » .

ومع ذلك ، فإن الاكتفاء بالمعنى السطحى لهذه الكلمات باعتبارها تجسيداً لخوف « **إيهاب حسن** » من العودة ، يعيدنا إلى التسلسل النفسى لسياق الخروج ، منذ ذلك اليوم من شهر أغسطس عام ١٩٤٦ ، حين حملته الباخرة بعيدا عن شواطىء بورسعيد متجهة إلى نيويورك ، إذ أن ذلك الخوف السطحى من العودة يدفع بعضنا إلى الحلم القاسى بأن « **إيهاب حسن** » يتنكر لمصريته وينكرها . ورغم أننى لم ألتق بالرجل ولو مرة واحدة فى حياتى ، بل رغم استعدادى المبدئى لتصيد أخطائه ، إلا أن القراءة المتأنية للسيرة لا تؤكد رفض الرجل لمصريته أو تنكره لها . والقراءة المتأنية تلك هى ما تحتاجه هذه السيرة الذاتية ، حتى نصل إلى صورة ذهنية متكاملة لمفكر كبير ، وهى صورة تسمو بشكل واضح فوق حدود المكان وانتماءاته الضيقة ، وهى انتماءات قد تدفع بعضنا إلى الحكم التسرع على « **إيهاب حسن** » - ثم رفضه بالتالى - فى ضوء ما يقوله عن مصر الماضى والحاضر . بل إن انتقادات « **إيهاب حسن** » لمصر فى حقيقة الأمر ، هى محور تبرئته الكاملة من أية أحكام وطنية عاطفية بالعقوق أو التنكر لمصر . فالرجل لا يتنكر لمصر الماضى بقدر ما ينكر طبقة ويرفض طريقة حياة ، طبقته وطريقة حياتها ، متأرجحة بين قيم الأرستقراطية والبرجوازية التافهة ، بين الجذور التركية والرطانة الفرنسية . وحينما ينتقل إلى الحديث أحيانا عن مصر الحديثة ، فهو لا ينكر أنه لا يعرف عنها شيئا ، وأن معلوماته عن الزحام وأزمة المواصلات بالقاهرة مأخوذة عن المراسلين الأجانب فى مصر . بل إنه حينما يذكر مصر ما قبل الثورة يذكر مصر « **فاروق** » والإقطاع ولا يخفى رفضه الكامل بل احتقاره الواضح لـ « **فاروق** » وما يمثله من قيم فاسدة فى تاريخ مصر . وأحكامه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القاسية على « **فاروق** » أقسى عشرات المرات من تلك الإشارات السلبية العابرة التى عرض فيها لمصر « **عبد الناصر** » .

لنعد إذن لهذه الشذرات من الذكريات لنحاول تجميعها فى صورة شبه متكاملة عن « **إيهاب حسن** » ، وهو تجميع افتتن به إيهاب حسن الناقد منذ البداية .

حين سئل « **إيهاب حسن** » منذ بضعة أسابيع من جانب أستاذ مصرى شاب ، عن مولده ونشأته فى مصر ، أجاب الرجل بلا تردد : « لقد كان مولدى فى مصر حدثا عارضا » . وقد أدت تلك الإجابة إلى إحساس مكتوم بالغضب لدى الأستاذ المصرى الغيور على مصريته ، إذ اعتبر تلك الإجابة تنكرا من جانب « **إيهاب حسن** » ، وإنكارا لمصريته . والواقع أن هذا أيضا هو نفس الإحساس الذى خرج به عدد من القراء المتحمسين الذين أتيحت لهم قراءة كتاب « **إيهاب حسن** » الأخير .

لكن الحقيقة أن ذلك الحكم على الرجل بالتنكر الظاهر لمصريته ، حكم يتسم بالعجالة وحتى نصل إلى حكم موضوعى أو شبه موضوعى ، لا يتهم الرجل بالخيانة ، يجب مناقشة الخلفية الأساسية التى ثار عليها « **إيهاب حسن** » ورفض العودة إليها فى مصر ، مع الأخذ فى الاعتبار بالطبع ، أن إحساس المرء بالذنب إحساس مر يتضاعف ويتضاعف بمرور الزمن ، فكلما مرت السنوات كلما زاد رفض « **إيهاب حسن** » العودة لمصر . هكذا تبدو الأمور ، على السطح على الأقل ، لكن الواقع أنه كلما مرت السنوات كلما زاد خوف « **إيهاب حسن** » من تلك العودة .

الأسئلة التى يجب محاولة الرد عليها قبل إصدار حكم ما على « **إيهاب حسن** » هى على وجه التحديد : لماذا خرج الرجل من مصر ؟ وما هو الواقع الذى كان يرفضه فى مصر عام ١٩٤٦ على وجه التحديد ، والذى دفعه إلى الخروج ؟ ما هى التركيبة النفسية والفكرية لشخصية « **إيهاب حسن** » آنذاك ، واليوم ؟ إذ أن تلك التركيبة هى التى دفعته للخروج من مصر وهى التى تدفعه الآن إلى البقاء بعيدا عنها .

دعونا نبدأ بالتفسيرات الظاهرة ونتحرك نحو التفسيرات الأكثر تعقيدا وعمقا من الناحية السياسية المحضة فإن عداء « **إيهاب حسن** » للاستعمار الإنجليزى من جهة ، **ولـ « فاروق » من جهة أخرى ، يؤكدها** الرجل **ويكررها فى أكثر من موقع فى سيرته** الذاتية . فهو يذكر **بالتفصيل الدقيق المظاهرات الطلابية** التى اجتاحت مدينة **المنصورة مثلا ، ترحيبا بزعيم الوفد** آنذاك « **مصطفى النحاس** » فى تحدٍّ صريح لتعليمات الحكومة والمحافظ ، الذى يتصادف أنه كان والد « **إيهاب حسن** » . وهو يذكر تلك المظاهرات العنيفة التى خرجت تطالب بالاستقلال التام أو الموت الزؤام . وهو يذكر بالطبع كيف كان ولاؤه مشتتا بين حبه لوطنه وطاعته لوالده المحافظ ، الذى كان عليه أن يمنع خروج الطلاب فى مظاهرات التأييد لـ « **مصطفى النحاس** » . أما كراهيته لـ « **لفاروق** » وهى كراهية تقترب بشكل واضح من الاحتقار الصريح ، فهويعبر عنها فى أكثر من موقع فى سيرته الذاتية :

> « **بعد الملك « فؤاد » جاء الملك « فاروق »** أى مسخ للجينات يمكن أن ينتج عنه مثل هذين النقيضين ؟ لقد استطاع « **فاروق** »

بقامته الرشيقة وحركته المتماسكة أن يملك القلوب . كان ذلك قبل أن يتحول إلى برميل منتفخ من الشحم » .

كان « **إيهاب حسن** » ، شأنه فى ذلك شأن كل شباب مصر منذ ثورة ١٩١٩ على الأقل مسيساً تماما . وكان وعيه السياسى يصب فى اتجاه واحد محدد وهو حب جارف لمصر ورفض كامل للاستعمار الإنجليزى . وكانت تلك أكثر درجات وعيه السياسى نضجا ، لا تزيد ولا تقل . لكن الإنسان بطبيعة الحال لا يترك وطنه لحبه الشديد له . وهذا يدخلنا فى الدائرة التالية ، وهى دائرة واضحة محددة المعالم أيضا ، ونقصد بها انتماء « **إيهاب حسن** » الطبقى ، أى انتماءه إلى أسرته ، ثم انتماء تلك الأسرة إلى طبقة اجتماعية بعينها . وتلك الدائرة على وجه التحديد هى التى تفسر هروب « **إيهاب حسن** » من مصر قبل أى شئ آخر . والواقع أن « **إيهاب حسن** » فى نقده المر لهذه الطبقة يسمو فوق الولاء الشخصى أو الانتماء الفردى ليقدم شريحة اجتماعية مريضة فى صراحة وقسوة واضحتين ، لا يرحم فى ذلك والديه أويستبعد أقرباءه من أعمام وعمات وخيلان وخالات .

يذكر مثلا أحد أعمامه الذى كان وزيرا للداخلية وذا سنٍّ ذهبية براقة .

ذات يوم أرغم طباخه على شرب وعاء الحساء الساخن ، وسط دهشة اثنى عشر ضيفا كان الحساء قدم لهم فى غير دوره . وهو يذكر إحدى عماته التى « **تزوجت من رجل يقل عنها منزلة ، وبقيت لا أعلم بوجودها حتى سن الخامسة والخمسين** » . ويذكر أيضا أحد أخواله الذى كان « **ملهما عجولا ، مخبولا أحيانا عاش ضحية المقامرة وتخلص من حياته بيديه فى نهاية الأمر . ذات مرة رأيته يجرى داخل البيت عاريا وزوجته تجرى خلفه وخصلات شعرها المجدول تتطاير فى الهواء وسكينة المطبخ فى يدها وهى تصيح : لقد خسر مرة أخرى ، سوف أقطع له بتاعه** » .

تلك هى الأسرة التى كان معظم رجالها يتبوءون مراكز مرموقة فى الدولة آنذاك ، وهى مراكز أعطت هؤلاء الرجال من الملالة أكثر مما أعطتهم من القوة . أما أراضيهم الزراعية فقد كانت تدر عليهم دخلا طيبا : **كان أعمامى ينفقونه على النساء الزرقاوات العيون فى بودابست وأخوالى يخسرونه على موائد القمار فى مونت كارلو** » .

وحينما يخرج « **إيهاب حسن** » من دائرة الأسرة المحددة إلى دائرة الطبقة الأكثر اتساعا ، تبدو قسوة انتمائه الطبقى ، وبصورة أكثر تعقيدا وعمقا ، فى تحديد عناصر الطرد التى دفعته إلى الهروب أو الخروج من مصر . والواقع أنه يحتفظ بأقسى نقد ممكن لتصويره للطبقة الاجتماعية التى دار فى فلكها ، حينما كان طالبا فى المدرسة السعيدية ثم فى كلية الهندسة . ورغم أن والده كان قد ترك المناصب العامة منذ منتصف الثلاثينيات ، إلا أنه ظل ينتمى رغم أنفه إلى طبقة المترفين المرفهين . وحينما يتحدث « **إيهاب حسن** » عن فراغ تلك الطبقة وتفاهتها يبدو وكأنه يقول لنا جميعا : **تلك هى الطبقة التى هربت منها** . وهو يتحدث هنا عن جيل الشباب من حوله والذين كانوا يرتادون دور السينما للاستعراض الفارغ قبل أى شئ آخر :

« **فى أثناء الاستراحة كانوا يتبخترون فى الممرات ، أو يزورون أصدقاءهم فى**

اللوجات وهم يكشفون عن خواتمهم الذهبية .. وبعد ذلك كانوا يقودون عرباتهم المكشوفة إلى (جروبى) . وأثناء تجرع الويسكى او تناول الكاساتا كانوا يناقشون سيقان النساء : سيقان « آن ميللر » و« جنجز روجرز » و« بيتى جرابل » فيما بعد كانوا يلعبون القمار فى نادى السيارات الملكى أو يلتقون بعشيقاتهم من الراقصات اليونانيات والإيطاليات اللواتى كانوا يستاجرون لهن جرسونيرات هادئة . وفى اليوم التالى كانوا يستيقظون فى موعد الغداء ، ليشغلوا انفسهم فى النوادى والمقاهى حيث يقومون ببعض الاتصالات الهامة . وكانت مناقشاتهم تدور بلا استثناء حول الجنس والنقود ، وهى موضوعات كانوا يتداولونها بتفصيل مرح ممل وبذىء » .

ذلك هو الفراغ الذى غلف حياة شباب الطبقة التى كان « إيهاب حسن » ينتمى إليها ، وهو الفراغ الذى يصب فيما بعد ، من وجهة نظره ، فى الفساد الإدارى فى مصر . والواقع أن ذلك الفراغ الخانق والقاتل للقدرة على الابتكار والتجديد ، هو الذى دفع « إيهاب حسن » مبكرا إلى التفكير فى التغيير . وتتعقد خطوط الصورة بشكل متزايد فى محاولتنا لتكوين الواقع النفسى لذلك الشاب :

« وهكذا تحولت من النقيض إلى النقيض ، وهو ما يقدر عليه المراهقون فقط . كنت اتانق فى ملبسى احيانا وكنت احتقر جميع اشكال التظاهر الخارجى ، لكننى كنت حريصا على إظهار احتقارى . وهكذا كنت اتانق فى ملبسى لا عن رغبة فى إرضاء الآخرين ، بل عن رغبة فى الابتعاد ، بل الاغتراب ـ ربما إعادة التشكيل ؟ » .

ومع اتساع الدائرة مرة أخرى ، ينتقل « إيهاب حسن » إلى الواقع المصرى العام وعلاقة الحياة فى مصر بالتطور . فهو يقول ـ ولا أظن أنه يتجنى فى ذلك كثيرا ـ إن الثورة الزراعية الأولى حدثت على جانبى النيل فى مصر ، لكن المشكلة أن النيل ظل ، منذ بداية تاريخ مصر ، ينبض فى كل عام ، وظل الفلاح المصرى حتى اليوم ـ حتى الأربعينيات على الأقل ـ يستخدم نفس أدوات الزراعة التى عرفها الإنسان منذ العصر الحجرى ، هى الفأس والشادوف . لكن المشكلة هنا ، على حد قوله ، تتمثل فى رتابة الحياة فى مصر ، فكل شىء يتكرر وكل شىء يحدث من جديد باستثناء التغير . أى أن مصر لم تمر بتطور حقيقى منذ بداية الثورة الزراعية الأولى التى عرفها الإنسان حتى الآن !!

لكن أخطر الخطوط وأكثرها تأثيرا فى قرار « إيهاب حسن » بالخروج من مصر هو خط الاغتراب الأساسى الذى وجده يحكم حياته منذ الطفولة . لقد ولد فى طبقة عليا يجيد أفرادها اللغة أو اللغات الأجنبية أكثر من إجادتهم العربية ، ويجمعون أموالهم فى مصر ، كما سبق أن بينا لينفقوها على النساء فى (بودابست) أو على موائد القمار فى (مونت كارلو) . لهذا يذكر « إيهاب حسن » بعض التفصيلات ذات الدلالة الهامة فى تركيبته النفسية . فهو يذكر مثلا أن الصبية الصغار كانوا يطاردونه فى الشوارع وهم يرددون فى الحاح : « بقشيش

يا خواجة » لأنه على ما يبدو كان إفرنجى التقاطيع والبشرة . ثم يذكر مرة أخرى حينما كان طالبا فى مدرسة السعيدية الثانوية ، وتفوق فى امتحاناته ووصل ترتيبه إلى الثانى فى فصله . وحينما تقدم ناظر المدرسة ليهنىء الثلاثة الأول كعادته ، فوجىء برسوب الثانى فى اللغة العربية فعاتبه متسائلا : « لماذا يا بنى ، هل أنت رومى ؟ » وحزت الصفة فى نفس « إيهاب حسن » ، لكنها أكدت غربته مرة أخرى فى هذه المرحلة المبكرة من حياته ، ومهدت لمنفاه الاختيارى المبكر داخل النفس فى مصر ، ثم منفاه الاختيارى الفعلى خارج مصر فيما بعد .

لهذا كله لا نعجب حينما يعبر « إيهاب حسن » عن كرهه الشديد للحيوانات ، وخاصة الأليفة منها ، فهو يكره فيها استسلامها للأسر وعدم رغبتها فى المقاومة ، ولهذا لا يتردد فى الاعتراف بأنه تعلم القسوة فى صباه ، وتعلم حب البارود أثناء رحلات الصيد التى صاحب فيها والده ، وهى قسوة غذتها كراهيته للحيوانات ، وخاصة بعد أن توضع فى الأقفاص المغلقة ، أى حينما تستسلم لواقعها وتتوقف عن محاولة الهرب .

تلك هى مكونات واقع « إيهاب حسن » الاجتماعى والنفسى ، وهى المكونات التى طردته فى قسوة خارج مصر ، فلم يستطع أن يتقبل واقعا اجتماعيا لا يعرف التطور ولم يستطع أن يتعايش مع طبقة تتحرك داخل فراغ عدمى ، ولم يتصور نفسه حيوانا أليفا يتقبل الأسر داخل قفص ، حتى ولو كان ذلك القفص هو رفاهية طبقته العليا . وفى الصفحات الأخيرة من سيرته الذاتية يؤكد أسباب رحيله عن مصر :

« ماذا إذن كنت أؤمل اكتشافه فى أمريكا ؟ لم تكن القداسة بالطبع ، بل المجال وانفراج الزمان والتاريخ المتطور . كنت ابحث ايضا عن مجال خاص استطيع داخله التغيير ، ان انمو ، لاننى لم ارض بما توقعته لحياتى فى مصر الخالدة ، لهذا رحلت ، بل هربت » .

كانت تلك إذن عوامل الطرد القوية التى كانت تدفع « إيهاب حسن » خارج مصر . لكنها لم تكن الوحيدة المسئولة عن تحديد مستقبله ، فقد كانت هناك قوى جذب مقابلة ، أبرزها قوة جذب الحلم الأمريكى .

يرتبط كره « إيهاب حسن » للاستعمار الإنجليزى بإعجابه المبكر بألمانيا ، ممثلة فى « روميل » الزاحف على مصر من ناحية الغرب مكتسحا القوات الإنجليزية . وهو يقول صراحة إن إعجابه المبكر بألمانيا قائم على أن (عدو عدوى صديقى) ، لهذا كان يرى فى « روميل » ، شأنه فى ذلك شأن عدد كبير من شباب مصر آنذاك ، المخلص والمنقذ . لكن هزيمة ألمانيا على يد القوة الدولية الجديدة ، وهى أمريكا ، حولت أحلام الشباب فى اتجاه المنقذ الجديد . وهو يصف ذلك التحول السريع بين أبناء طبقته الذين بدءوا يحتسون الكوكاكولا ويلتهمون صفحات المختار أو (الريدرز دايجست) ويضعون نظارات ريبان فوق أعينهم ، بل ويلوكون اللبان فى أفواههم تشبها برجال الجيش والبحرية الأمريكية ، الذين بدءوا يظهرون فى شوارع القاهرة .

وحينما يعود « إيهاب حسن » إلى بعض أفكاره أو مذكراته المدونة منذ أكثر من ثلاثين عاما ، أى فى السنوات التالية لخروجه من مصر مباشرة ، نراه يتحدث عن معطيات الحلم الأمريكى فى حماسة واضحة ، وهى حماسة ترتبط بصغر سنه آنذاك ، وببراءته السياسية

الغالبة . وقد يكون من المفيد فيما بعد مقارنة صورة تلك الحلم الأمريكى المبكر ، بصورته الحقيقية بعد أن دخلت أمريكا معترك السياسية الدولية كقوة مؤثرة ، ولم يعد دورها يقتصر ، كما تخيل البعض فى البداية ، على إعادة صياغة عالم جديد أكثر خيراً وجمالا ، بل انتقل إلى الغزو والفتح وفرض الشروط . لكن حلم « **إيهاب حسن** » الأمريكى كان لبنا وعسلا :

« أن اوربا تمتلك ماضيا ، بينما تصنع امريكا ماضيا ، لكن الماضى الذى تصنعه امريكا يصبح مستقبلا مرجوًا فى اماكن أخرى من العالم ، اى ان امريكا ، جهاز التقطير ذاك ، تقطر المستقبل فى الحاضر ، وهكذا تتيح للشعوب الأخرى اختيار مصائرها . لكن هذا لا يقابله عرفان الجميل بصفة دائمة .

دور امريكا التاريخى ؟ إنه خلق نظام جديد قائم على التنوع . فوق اللغة والشعوبية والقبلية » .

إن إعجاب « **إيهاب حسن** » المبكر بالحلم الأمريكى لا يحتاج إلى إيضاح ، وحماسته التى لا تنقصها البراءة للبديل الأمريكى ، لا تحتاج إلى تعليق ، وخاصة حينما يتحدث عن الحلم الأمريكى باعتباره قوة غير مسيسة تساهم فى خلق عالم جديد ، والغريب هنا أن الحلم الأمريكى كما يقدمه « **إيهاب حسن** » كان قد بدأ يتعرض لانتقادات عنيفة فى الأدب الأمريكى منذ منتصف الخمسينيات على الأقل ، حينما بدأ عدد كبير من الشعراء وكتاب الرواية والمسرحية يركزون على تصوير زيف ذلك الحلم . وربما يكون التفسير المقبول لغياب الجانب السلبى للحلم الأمريكى فى سيرة « **إيهاب حسن** » الذاتية ، أن الرجل يركز على السنوات السابقة لخروجه من مصر ، وهى السنوات التى كان فيها الحلم الأمريكى يمثل عنصر جذب واضح له .

ونعود مرة أخرى إلى قول « **إيهاب حسن** » بأن مولده فى مصر كان حدثا عارضا . فبالإضافة إلى أن هجرته الفعلية كانت تأكيدا لهجرة داخلية أو منفى اختياريا ، فرضه على نفسه فى مصر وسط إحساس قوى بالغربة ، فإن الرجل يؤكد فى أكثر من موقع من سيرته الذاتية ، بأن ارتباطه بالمكان ـ أى مكان فى الواقع ـ كان دائما ضعيفا . وهو يتذكر ذات يوم عندما عاد إلى القاهرة بعد غيبة أسبوعين ، فاكتشف أنه لم يفتقد أحدا ، **« لا احد على الإطلاق ، فانا لم اولد ، على ما يبدو ، لأفتقد بيتى »** . ولهذا يردد قول فيلسوف أمريكا فى القرن التاسع عشر ، « إمرسون » : **« إننا ندين لرحلاتنا الأولى باكتشاف المكان ان المكان لا يعنى شيئا ... إن عملاقى يرافقنى اينما ذهبت »** . ولهذا لا يتردد « **إيهاب حسن** » فى أن يسجل فى مذكراته المبكرة التى دونها بعد رحيله عن مصر مباشرة : **« إننى إنسان اولا . وحينما يطلب منى تحديد فلسفتى او مذهبى السياسى ، فاننى اذكر أسمى فى كل مرة »** . هذا هو العملاق الذى يرافقه أينما ذهب . المكان إذن لا يهم .

ويصل « **إيهاب حسن** » بقارئه إلى قناعة قوية بحتمية خروجه من مصر . إنه يردد فى معرض تساؤله عن سبب رحيله عن مصر :

« شىء ما ، شىء ، على ما اعتقد ، فوق الوطنية والاشتراكية والنهضة ، فوق

ARCHIVE

الأمل المتقطع ، وجرعة اليأس اليومى .
نعم ، بعض الإحساس بالقيمة ، والتحرر من العوز ، وإرادة التغيير ، وفوق هذا وذاك تقديس الحياة التى لم نكن بدأنا فى إدراك كنهها . وأيضا القدرة على التخيل ، وروعة المعرفة » .

ورغم ذلك فقد بقيت مصر فى داخله ، فبعيدا عن عشرات الألفاظ والمفاهيم العربية التى أدخلها فى سيرته ، وعن قوة صورة القاهرة ووضوحها ، واحتفاظه بذكريات محددة عن مساجدها وآثارها ، بعيدا عن ذلك كله ، يعترف « **إيهاب حسن** » بازدواجيته الثقافية ، وهى ازدواجية لا يستطيع إنكارها :

« **وهكذا ينساب فى عقلى** تياران للزمن : **تيار لذكريات يرجع منبعها إلى طفولة مصرية ، والآخر تيار مجرد ، مجرد مرور عابر على حياتى فى امريكا » .**

فإذا أضفنا إلى تيار الذكريات المصرية القوى مفهوم « **افلاطون** » عن الجمال ، وهو المفهوم الذى يعود إليه « **إيهاب حسن** » أكثر من مرة ، أدركنا ذلك القدر من الحنين الذى لابد أنه يستشعره لذكرياته المصرية ، وهو حنين ربما لا يدركه بصورة واعية أو لايريد الإعتراف به . يقول « **إيهاب حسن** » : « **يرى افلاطون الجمال على انه مجرد تذكر الروح لنوع من التوازن او الكمال الماضى ، تذكر مرتبط بإعادة اكتشافنا للعالم » .**

إن الذكريات المصرية على هذا الأساس هى ذلك التوازن والكمال الذى يرتبط بإعادة الاكتشاف فى محاولة « إيهاب حسن » لإعادة تشكيل الحياة فى صور أكثر خيرا وجمالا .

واشنطن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمال الغيطانى

تَبذلْ

.. ظهوره المباغت بعد طول غيبة ، توقفى أمام نحوله البادى أثناء عبورى ميدان الحسين . ضغطه يدىّ بقوة ، تطلعه إلىّ .. تلك ملامحه التى ستتردد علىّ فيما بعد ، سواء تذكرته عمداً أو عندما تباغتنى قسماته من خلال تمعنى وسرحاتى فيما جرى واندثر مع الوقت !

لم أعرف عنه الكثير ، رغم زمالتنا التى استمرت عاماً وبضعة شهور ، أما علاقته بعوض بك فماتزال لغزا ، أدركها الكثيرون خلال انتخابات مجلس الأمة ، عندما رُشح عوض بك للمرة الثانية والثالثة ، إنه أحد الضباط الأحرار ، عمل مديراً لمكتب أحد أعضاء مجلس قيادة الثورة ، اختلف الناس حول شخصه ، هل هو حسين الشافعى أو كمال الدين حسين ؟ . وحاول البعض الاستدلال بمعرفة السلاح الذى انتمى إليه عوض بك . إذا كان الفرسان فهو إذاً وثيق الصلة بحسين الشافعى ، وإذا ثبت أنه المدفعية فيكون مقرباً من كمال الدين حسين وزير التعليم وقتئذ وبالتالى يصبح قضاء الحوائج من هذه الوزارة ميسوراً ..

لكن لم يعرف أحد ، وحرص عوض بك على إبقاء الأمر غامضا ، حتى إذا سأله البعض صراحة ، أجاب بابتسامة لا تشى ولا تشفى . حاولوا التحقق من خلال فوزى ، لكنه لم ينطق كلمة . إنه أقرب الناس إلى البك ، دوره النشط فى الانتخابات معروف ، صحيح أن المنافسة والمواجهة كانتا بمثابة مجازفة ، وجهداً لا ينتظر معه رجاء أو جدوى ، إن لم يتضمن تحدياً للسلطات التى كانت عفية وقتئذ ، ومع ذلك أقدم البعض !

بدا فوزى الأنشط فى الدعاية . تواجد فى أماكن شتى ، فى أوقات مختلفة . تقدم سيادته خلال جولاته على المقاهى والوكالات والأسواق ، وعند زيارة العائلات الكبيرة ، القديمة فى المنطقة ، كما قاد الهتافات ، وردد الشعارات ، وطارد بنفسه قلة مارقة ، حاقدة حاولت تمزيق لافتات القماش المعلقة خارج باب الفتوح جهة الحسينية .

تولى مسئولية منطقة قايتباى والخفير وملاعب شيحة ، حيث سكان القبور ، ومأوى الخارجين عن القانون أو تجار المخدرات ، بعد زيارة البك الوحيدة ، بدأ تردده ، وسهره حتى ساعة متأخرة ، وعودته مشياً على قدميه إلى بيته بميدان الجيش ، بل إنه دخن الحشيش وأثار إعجاب العتاة عندما استمر ثابتا بعد صلاة العشاء إلى ما قبل أذان الفجر ، دخن مائة وعشرين حجراً مرصوصاً بالمعسل المحشو بأنقى أنواع الحشيش ، لم تبد منه سعلة ، ولم يمل رأسه لحظة ، ولم يزغ بصره ، بل إنه شد الأنفاس بمتانة حتى أشعل النيران فى خمسة وثلاثين حجراً طرقعت كلها ولم تعد صالحة للاستخدام ، وأكد بعضهم أن العدد الحقيقى يفوق الخمسين ، أبدى قدرة عالية وثباتاً أدهش المخضرمين ، كما أبدى كرماً فائقاً ، كان بمجرد دخوله المجلس يدس أصابعه فى جيبه ويخرج لفافة لا يقل وزنها عن أوقية كاملة ، ينزع غلاف السلوفان ، يضعها أمام الكافة ..

ـــ تفضلوا ..

أوتى مقدرة على تكسير الفحم المتقد إلى قطع صغيرة فى حجم حبات السمسم وتوزيعه بطريقة مدهشة ، أصبح مقرباً من القوم ، يدير الحوار معهم ، مسلماً بأمزجتهم ، مردداً مفردات كلامهم ، حاز ثقتهم لجدعنته ، وتواضعه ، ودوام إقامته بينهم ، لم يقم مأتم إلا وشارك فى تقبل العزاء أو تقديمه ولم ينصب سرداق فرح إلا ظهر أكثر من مرة ، مشهراً أوراقاً مالية لا تقل عن الخمسة جنيهات ، مردداً عبارات التحية قبل أن يدسها فى صدر الراقصة . شارك أيضاً فى مباريات الكرة الشراب .

لهذا كله صار مألوفاً القول إن عوض بك يضع هذه المنطقة فى جيبه ، بل صارت من معاقله ، لم يجرؤ أى منافس على الاقتراب منها وانتزاع صوت واحد منها إلا بعد غياب فوزى .

لم يكن وطيد الصلة بأهالى قايتباى فقط ، ولكنه وثيق العلاقة بشباب الدراسة ، وكفر الزغارى ، والعطوف ، قدم إليهم خدمات جمة من خلال النادى الرياضى الذى افتتحه الرئيس جمال عبد الناصر شخصياً ، وألقى فيه خطابا ، ورمحت أمامه الخيل ، وارتفعت البالونات فى الهواء .

عمل مدربا لرفع الأثقال فى النادى قبل مجيئه إلى الجمعية التعاونية ، لم يكن مضى علىّ أكثر من ستة شهور إثر نقلى من المقر العام للمؤسسة بالدقى لأسباب يضيق المجال عن شرحها ، وإن كانت فى مجملها سياسية!

يوم جمعة بالتحديد ، ظهر فى الجمعية بصحبة المدير . قدمه قائلاً إنه زميل جديد ، من أبناء المنطقة . يعرف الكثير عن الخان ، وسوف يتولى مسئولية توزيع الخامات .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

أبديت ترحيبا متحفظا ، كنت أعى موقوتية وضعى ، وأن عودتى إلى المقر العام قد تتقرر بين لحظة وأخرى بمجرد زوال الأسباب ، وبرغم قصر المدة التى أمضيتها إلا أننى اعتدت على المكان ، خاصة بقائى بمفردى ساعات طويلة .

كان مقر الجمعية فى غرفة مستطيلة يؤدى إليها مدخل مربع رصت على جوانبه ألواح النحاس المستطيلة والمستديرة ، وأجولة الصوف وصناديق العنبرويت المستخدم فى صناعة السبح والمكاحل والقلامات ولفائف الجلد ذات الرائحة النفاذة التى تلغى ما عداها ، أما سن الفيل وأوراق التذهيب والتفضيض وبعض المشغولات الثمينة فكانت مصانة فى الدولاب القديم الذى يحتفظ

المدير بمفاتيحه معه . كنت ممثل الإدارة العامة ، منتدباً لتنظيم الإجراءات ، مهمة غامضة حولها المدير إلى عمل رتيب . كان رجلاً قصير القامة ، كبير الرأس ، يمشى متمايلاً ، نشيطاً ، تخصص فى صياغة الذهب وتطعيمه بالأحجار الكريمة ، كان يصيغ قطعاً نادرة تهدى إلى ضيوف البلاد الرسميين كثيراً ما اتصلت به رئاسة الجمهورية ، وسرعان ما ينقطع عن الخلق ، ولا يخرج من بيته إلا حاملاً التحفة المطلوبة ، ردد باستمرار مؤكداً مهارة زوجته وقدرة أناملها الفائقة على تطويع الذهب والماس والزمرد ، يقضى معظم وقته فى السوق ، يحلم دائماً بالسفر إلى بلدان عديدة ويقول إن هدفه النهائى هو الاستقرار فى نيويورك أو هونج كونج . ويبدو أن عوض بك وعده بضمه إلى وفد من الحرفيين سوف يسافر إلى أحد المعارض الدولية مقابل تعيين فوزى فى الجمعية .

كنت أجلس إلى المكتب الوحيد ، أمامى دفاتر الفواتير ، بجوارى خزانة صغيرة قديمة عليها حروف بارزة بالإنجليزية ، يتردد علىّ الحرفيون وأصحاب ورش الجلد والنحاس والصدف والخشب المطعم لشراء الخامات بأسعار تعاونية . يقوم عم إسماعيل بوزن المبيعات وأقبض النقود ، أرتبها ، صباح كل يوم أسلمه إيراد الأمس ، يمضى به إلى البنك ، أراجع الأرصدة باستمرار ، المنصرف ، المتبقى . معظم وقتى أمضيه متطلعاً عبر قضبان النافذة المزخرفة ، الشارع قريب ، ارتفاع طابق واحد يفصلنى عنه ، المبنى قديم ، يمت إلى القرن الثامن عشر ، فى البداية كان فندقاً ومعرضاً للتجار العجم القادمين من فارس وآسيا الوسطى .

فى القرن التاسع عشر شب حريق هائل ماتزال بعض آثاره على الجدران القبلية ، أتى على البناية ، أعيد ترميمه ، ولأن المكان كله من وقف السلطان الأشرف أبو النصر قايتباى ، تمكن أحد المسئولين بمشيخة الأزهر من استصدار مرسوم لتخصيص المكان كله للطلبة القادمين من الصعيد ، ثم سمح لطلبة آخرين من أقاليم مختلفة ، فى تلك الغرف الفقيرة ، الضيقة ، الخالية من دورة المياه المستقلة ، يوجد فى المبنى كله أربع دورات عامة . مشتركة ، عاش مجاورون فقراء أصبحوا مشاهير فيما بعد ، منهم جمال الدين الافغانى ومحمد عبده وسعد زغلول وغيرهم .

معظم وقتى أمضيته بمفردى ، عندما يجلس عم إسماعيل القرفصاء فى الممر ويكف الصناع عن المجىء ، أتطلع إلى الطريق ، أصغى إلى الضجيج الصامت ، خفى المصدر للمكان المعبأ بالقدم .

بعد مجىء فوزى لم أعد وحيداً ، فى البداية تأملته خلسة محاولاً لأتلمس ملامحه ، بالطبع .. هو أيضاً كان يحاول ، الغريب أن صورته التى بقيت تلك التى طالعتنى فى ميدان الحسين ، كلما خطر لى أو عبر أفق ذاكرتى ، أو تساءلت عن مكانه الآن : حى أوميت ، الهيئة الأخيرة وليست الأولى كما اعتدت عند تذكر الآخرين . دائماً البدايات تجب ما عداها ، ولكننى إذ أسترجع أيامى تلك متمهلاً أراه فى أطواره المختلفة .

قامته الرياضية ، يفرد جسده عند وقوفه ، يبرز صدره إلى الأمام ، تتباعد ذراعاه عن بدنه مقداراً يسيراً ، عليه تأهب دائم واستعداد للقيام ، يميل إلى الأمام قليلاً ، يرتكز دائماً إلى أطراف أصابعه ، جمله التى ينطقها نهايات أحاديث ، لا يشرع إلا من المنتهى ، لا ينطق إلا العبارات التى تختتم بها الأحاديث ، ثم ينزل صمت على ملامحه . يومىء أثناء إصغائه باستمرار ،

يبدى الموافقة بانتظام ، عندحد معين يبدو ذلك مبالغاً فيه لكنه يستمر محاولاً تضييق المسافة التى تفصله عن محدثه ، احيانا يشبك أصابعه ، يدير إبهاميه حول بعضهما بسرعة أو يضرب الأرض بمقدمةحذائه .

بعدحوالى عشر دقائق من تسلمه العمل ، توقف فى منتصف المدخل متأملاً أكوام الخامات ،متطلعا إلى الأرفف التى تصل الأرض بالسقف ، التفت ناحيتى ، قال إن المكان يبدو مضطربا ، إنه فى حاجة إلى ترتيب ، قلت إن معظم المواد التى تصل إلى الجمعية لاتمكث طويلاً ، بل إن بعضها مثل لفائف الورق المذهب ، أو الآلات الموسيقية الصغيرة توزع فى نفس اليوم .

رفع أصبعه ، علامة ما بين الرغبة فى الاستئذان ، وما بين النفى الهادىء ، الحازم . خطا إلى الداخل ، خلع سترته ، شمر قميصه كاشفا مرفقيه . عروق ساعديه بارزة ، قال فيما بعد إنه مارس حمل الأثقال زمنا ، وحصل على ميدالية فضية ، نفض غباراً غير مرئى عن ذراعيه ، تقدم إلى المدخل ، انحنى على برميل « جملكة » ، أحاطه . إنه ثقيل جداً، لم يتحرك ولم يقلقله أحد من موضعه حتى بدا ملتصقا بالبلاط القديم ، تراكم الغبار عند حوافه التحتية وعشش عنكبوت . بدا جزء من الأرض . كان ممتلئا إلى الحافة ، إذ تم تفريغ جوالين ورداً صباح اليوم . والجملكة بطيئة التصريف ، لا يشترى الصانع اكثر من كيلو عادة ، أما ورش النجارة الكبيرة فتحصل على ما تحتاج إليه بطرق شتى وتخزن احتياجاتها .

استمر فوزى منحنيا ، محتضنا البرميل كأنه يقيسه أو يتأكد من وزنه ، حرك مؤخرته يمينا ويساراً ليحكم تثبيت قدميه فى الأرض ، أسند وجنته إلى الحافة العلوية ، أغمض عينيه ، بدا مستغرقا ، غائبا ، غير متصل بكافة ما يحيطه ، هز البرميل قليلاً ، أصغيت إلى صوت واهن كالخشخشة البعيدة ، هذه مرة أخرى ، زام فجأة ، اعتدل واقفا والبرميل الصلد ، الهائل بين ذراعيه ، مستقر على صدره ، انثنت ساقاه قليلاً ، بدا توتر عروقه . شفتاه المضمومتان ، عيناه المغمضتان ، ارتجافة صغيرة عبرت قدميه ، عم إسماعيل تراجع مبتعداً دهشا ، عكس المتوقع أن يتقدم ويساعد !

خطا إلى الأمام ، وصل إلى الركن الأيمن ،على مهل مال حتى لامس البرميل الأرض ، ضرب عم إسماعيل الأرض محاولاً اللحاق بما يشبه سحلية صغيرة سرعان ما ولت هاربة بعد رفع البرميل الذى لم يزحزحه أحد من مكانه منذ استقراره هنا .

فرد قامته ، مبرزاً صدره ، حرك عنقه مرتين ، إلى اليمين ثم إلى اليسار ، أشار إلى ألواح النحاس ، بعضها قطره متر ، أما السمك فيتراوح بين ملليمترين وأربعة ، بالنسبة للبرميل تعد عنده كمناديل ورقية ..

ــ يا الله معا يا عم إسماعيل ..

لم يهدأ ، لم يلتقط أنفاسه ، لم يجلس إلا بعد ترتيب ألواح النحاس والصناديق الخشبية ، بدا واضحا أنه لا يحتاج إلى مساعدة إسماعيل الساعى ، أما طلبه المساعدة فلإشراكه بشكل ما ، أو تواضعا منه ، أليس ترتيب البضاعة من صميم عمل الساعى ..

الحق أن الوضع اختلف تماما فى نهاية اليوم ، رصت البضاعة بترتيب ، اتسع الفراغ المتاح ، فى بداية اليوم التالى أتى معه بمستطيلات من الورق المقوى ، كتب اسم كل صنف بخط منمق ، جميل ، مستخدما لونين ، الأزرق والأحمر . استفسر عن الأسعار ، كتب الأرقام بالأسود

الغامق . بين الحين والآخر يتراجع مقطبا عينيه ، أحيانا يبدى رضاه ، مرات يهز رأسه بسرعة ، نافيا شيئا ما فى خاطره ، وقد يلوح بأصبعه .

بعد انتهائه يروح ويجيىء ، يمسك قضبان النافذة بقوة ، يهزها ، يلتفت صوبى ، مبديا إعجابه بشغل زمان ، ودقة الصناع .

لم يهدأ قط . مكثه جالسا أو ثباته واقفا لم يستمر إلا ثوان معدودات ، لم يلامس المقعد إلا وفارقه ، لم يتجه إلى الباب إلا وانثنى راجعا ، ذراعاه فى حركة دائمة ، يرفعهما ، يخفضهما ، يفردهما إلى أقصى حد ، يحرك عنقه فى تمارين رياضية متتالية ، يشب على أطراف قدميه ، يستند إلى الجدار مائلاً ، يبدأ تمرين الضغط ، يؤديه مرات خلال النهار .. يلتفت فجأة ، يستفسر عن الرياضة التى أمارسها ، أهز راسى ، اقول إن أقصى ما اقوم به .. المشى ، يرفع اصبعه محذرا ..

ــ لكن اللياقة البدنية مهمة جدا ..

يتابع بعد لحظات لم يتوقف خلالها عن الحركة ..

ــ انت لا تفارق المكتب ..

اقول إن طبيعة عملى تقتضى ذلك

ــ لكنك لا تكتب الفواتير طوال اليوم ..

ابسط يدى متوقفا عن الحوار ، الحقيقة إننى لم أكن اقضى وقتى متأملاً ، اعتدت ان اصحب كتابا اقرأ صفحاته خفية أثناء توقف الصناع عن التردد ، توقفت منذ مجيء فوزى خشية وشاية إلى المدير الذى يبحث دائما عن الهنات والأخطاء ، طوال النهار يطوف على الدكاكين والورش والمتاجر ثم يظهر فجأة بقامته القصيرة أمامى ، يوجه أسئلة متوالية ، يقلب الأوراق ، يراجع دفتر الفواتير ، يطلب إيصالات الإيداع التى اطلع عليها من قبل ، يفتح الصوان ، يحصى لفات الورق المذهب ، أو ألواح النحاس ، مبديا الشك فى اسئلته ، أو ملوحا بدهائه ، وذكائه ، كيف لا تفوته شاردة أو واردة ، يعلم بما يجرى فى غيابه ، يفهم التلميحات الكامنة وراء الألفاظ المنطوقة عرضا ، عندما ينفرد بى يؤكد أنه رحب عندما عرضوا عليه التحاقى بالجمعية إثر خروجى من المعتقل ، وإبعادى عن عملى الذى كنت اسافر خلاله اسبوعيا إلى المحافظات ، يهمس لى بتعاطفه مع اليسار ، ولكنه ضد التطرف ، مرات أخرى يذكر عرضا مقابلاته مع بعض ضباط المباحث العامة . بما يعنى أن حركاتى وسكناتى مرصودة ، أضمرت الحذر ، خاصة إخفاءما أصحبه من كتب فى مظاريف صفراء تبدو عادية ، اتقاء للفضول ، وربما لصدور ملاحظة تستهدف تأكيد الفروق الوظيفية .

فوزى يبالغ فى احترامه للمدير ، لا يخاطبه إلا واقفا على مسافة فاصلة ، يناديه « سعادة البك » . بمجرد دخوله يسأله عن عوض بك .

هل يتواجد فى القاهرة ؟

ما أحواله الصحية ؟

هل سيذهب إلى المقهى الليلة ؟

يجيب فوزى باختصار مبهم ، يتحدث المدير أمامنا عن اهتماماته السياسية القديمة ، كفه بعد تعرضه للمضايقات ، أما فوزى فيعتبر نفسه ممارسا ، أليس أحد المحيطين بعوض بك ، لا يكف عن النشاط فى المنطقة ، خاصة فى النادى ، أصغى صامتا ، لم يكن العمل السياسى وقتئذ عندى إلا الجهد المبذول لتغيير الواقع إلى الأفضل .

كثيرا ما ضقت بوجوده ، خاصة مع استمرار الصمت لفترات طويلة ، قليلة موضوعات حواراتنا ، عدا الحديث

عن البضاعة المنتظرة والأرصدة المتبقية ، والفرق المتزايد بين اسعار الجمعية وأسعار السوق السوداء ، أحيانا نبدى الأراء فى بعض أصحاب الورش ، والحرفيين ، تعرف عليهم ، زاد معظمهم ، وبدا كأنه يعرف بعضهم منذ زمن طويل ، الحاج سعيد الصدفجي وصالح منافسه الرئيسى ، عم مصطفى النقاش ، وعم إبراهيم ، والحاج سيد صاحبا ورشة الفضة ، الحاج القربى تاجر الجلود الخام ، والحاج ياسين صاحب الورشة المتخصصة فى السجاد طراز بخارى ، طريقة النسيج وصباغة الألوان ودقة الوحدات الزخرفية ، حتى أن أشهر خبراء السجاد فى العالم لم يكن قادراً على التمييز بين السجادة المصنوعة فى آسيا الوسطى ، وتلك المنسوجة على أنوال الحاج ياسين فى ربع السلحدار . لكن شهرة الحاج لها مصدر آخر ، إدمانه للخمر ، حتى عُرف عنه إنه يشرب على الريق زجاجة ويسكى !! سعى فوزى إليهم ، جالسهم ، أطال النقاش معهم فى أمور شتى ، أبدوا ارتياحهم له ، خاصة بعد أن علموا صلته الوثيقة بعوض بك النائب والضابط السابق ، لكل منهم مشاكله مع التأمينات والضرائب ومصلحة الكهرباء والمياه وغير ذلك . عوض بك ليس عضوا عاديا فى البرلمان بحكم تاريخه ، وفوزى مفتاح الطريق إليه .

لم يكتف بأصحاب الورش فى الربع ، إنما سعى إلى متاجر الخان الكبيرة . والورش البعيدة فى الباطنية والكفر والعطوف ، توثقت علاقته بهم خاصة بعذ الصفقة الكبرى التى عقدها المدير من خلال مصدر أرمنى قديم . كان متخصصا فى المحافظ الجلدية ذات النقوش الفرعونية ، أقنعه المدير بعد جهد بتوسيع مجاله ، إلى الحقائب الجلدية المصنوعة من جلود الجمال ، والأحذية ، والمشغولات الفضية .

قال إن الزمن تغير ويجب أن يعمل كل إنسان على تمشية حاله ، خاصة أن الخان كله يمر بمحنة بعد هزيمة يونيه التى لم يمض عليها إلا شهور معدودات ، المراكب لا تأتى بعد إغلاق القناة ، والبمبوطية توقفوا ، بل تم تهجيرهم من بور سعيد والسويس ، أما الأجانب فنادراً ما يظهر سائح منهم .

المهم .. نجح المسيو كحكيان فى عقد صفقة ضخمة تتم من خلال الجمعية لأسباب إجرائية تتعلق بتسهيل المعاملات الإدارية ، مع ثلاث دول اشتراكية ، بولنده والمجر وتشيكوسلوفاكيا ، لتصدير مائة ألف زوج من البلغ الجلدية الملونة ، المنقوشة برسومات فرعونية ، اعتبر المدير ذلك نجاحاً كبيراً رغم فشل مسعاه بعد رفض الدول الثلاث استقبال وفد فنى لتسليم البُلغ فى عواصمها ، تقرر أن يتم ذلك فى الاسكندرية .

تفرغ فوزى للإشراف على التنفيذ بعد أن صدر قرار داخلى كتبه المدير وعلقه بنفسه عند المدخل ، اقتضى هذا جهداً كبيراً بدءاً من استدعاء أكبر العاملين فى صناعة البُلغ إلى أصغرهم . كانت المفاوضات شاقة تستغرق وقتاً غير قصير فى معظم الأحيان ، اى تخفيض ولو يسيرا فى التكلفة سيزيد أرباح الجمعية ، كان فوزى يهز رأسه مؤمنا مؤكداً كل ما يقوله المدير ، يتدخل أحياناً مرددا عبارة سمعتها منه كثيراً فيما تلى ذلك خلال مناقشة الصفقات ..

ــ اسمع يا حاج .. اخسن نقطع العرق ونسيح دمه ..

ثم يتطلع إلى المدير الذى ينطق رقماً بلهجة حادة ، ويكون ذلك الحد الفاصل بالفعل ، حتى أيقنت أن ثمة اتفاقا ما بينهما .

الجزء الأكبر من البُلغ ، كان من نصيب الحاج بديع ، ورشته ناحية الغورية ، رجل يميل إلى بدانة ، يرتدى عوينات اطاراتها معدنية ، عنده خفة ظل ويُسر دعابة وفيض من النكت . أما الحاج السنى فمن أشهر رجال الباطنية بعد تجار المخدرات . كنت أعرف قدومه من خلال الرائحة التى تنتشر حوله . تتقدمه وتتخلف عنه إلى مسافة كبيرة ، نوع نادر من المسك المعتق ، تخصص فى إعداده رجل نوبى يبيع العطور بعد تحضيرها فى سوق الحمزاوى القديم ، ومما يتردد فى الخان أن أربعة فى الدنيا يستخدمون هذا النوع من المسك . منهم شيخ المولوية بمدينة قونية التركية ، وأمام المسجد القديم بمدينة مزار شريف فى بلاد الأفغان ، وخادم ضريح سيدى محرز فى تونس .

وزِّع جزء من الصفقة على عدد من الصناع الصغار العاملين فى بيوتهم ، سرعان ما ترددت إشاعات وسرت اقاويل بعضها لا ادرى مصدرها ، قيل إن اتفاقيات عقدت سراً . وأن عمولات دُفعت ، المدير اتفق مع بديع والسنى ، بل إن عوض بك ناله نصيب لا بأس به ومن المؤكد أن له دورا خفيا ، سياسىُّ الطابع فى سبيل إتمام صفقة البُلغ ، أما الذى سعى بين الأطراف المختلفة بحذق وتولى المناقشات ، علنية أو سرية فهو فوزى .

لكن الحقيقة أن الكافة اتفقوا ـــ رغم الأقاويل ـــ على اهمية الصفقة فى تشغيل عدد كبير من العمال وجريان ارزاقهم فى وقت عسرت فيه الأحوال ، وتوقفت الحركة حتى أن كثيراً من عتاولة الخان أفلسوا أو بدأوا ينفقون من اللحم الحى ، من رأس المال !

لم تتغير أحوالى خلال تنفيذ البُلغ ، تفرغت لتسيير الأمور اليومية ، أما فوزى فأبدى نشاطاً دافقاً ، حتى ليدركنى إرهاق كلما أستعدت بالمخيلة حركته ، ذهابه ، عودته ، مروره يومياً مرة أو مرتين على كافة الورش ، جلوسه إلى أصحابها ، إلى العمال ، مراقبته تنفيذ العدد الهائل بدقة ، فحصه عينات ينتقيها من الصناديق تلقائيا ، اختباره الألوان الذهبية المطبوعة ، وصحة الرسومات ، والحروف الهيلوغريقية ، وأوضاع الكليشهات ، ومواد لصق النعل . كان يشم الجلد ، ويضرب الحذاء أحيانا على ركبتيه ، يفض الأكياس المحكمة إذا شك فى شىء . ومرة ملأ طشتا بالماء ونقع فيه ثلاثة أزواج من البُلغ ، لم يعلق على بهتان الألوان ، ولكن عندما انفصلت النعال قام واقفاً مبدياً غضباً شديداً ، وقال إن هذا إساءة لسمعة البلد ، ويكفى ما جرى ، يكفى ما جرى !

لم افهم تلميحه وإن ظننت انه يشير إلى هزيمة يونيو ، ويبدو أن لهجته حوت تهديداً ما ، حتى إن محمود فراولة صانع هذه البُلغ أقسم إن ما جرى تم من وراء ظهره ، وإنها مكيدة من امرأته التى تظن انه سيتزوج عليها بنتاً تعمل فى مصنع السجاد اليدوى بالدراسة . أصغى إلى فوزى أثناء حديثه إلى الحاج بديع والسنى مستخدماً المصطلحات والمفردات الخاصة جداً بالصنعة ، الحاج بديع أكّد أكثر من مرة أن فوزى يفهم الآن أسرار الصنعة أفضل من أصحابها ، يشير إليه بأصبعه مخاطبا المدير ..

ـــ تصور يفاجئنى الثانية بعد منتصف الليل .. تصور ..

ثم يقول معجبا

ـــ عرفت تختار يا باشمهندس ..

يصل فوزى فى الصباح الباكر قبل مجىء عم اسماعيل الذى يحتفظ بمفاتيح الباب والقفل الكبير. والآخر الصغير، ينتظر فوزى فى الممر، أما يلف الممشى المطل على الطابق التحتى للوكالة، أو يتحدث إلى عم جمعة القهوجى الذى يعد النصبة ويصف علب الشاى والقهوة والزنجبيل والقرفة، بعد وصولى يتحدث إلىّ قليلاً ثم يتطلع إلى الأرفف، إلى الزوايا والأركان، يرتب بعض الأشياء، ثم يلتفت فجأة ليخبرنى بتفاصيل جولته اليومية حتى يعرف المدير أين هو بالضبط؟

يمضى بسرعة، أحيانا يعود فى الثالثة ليأكل لقمة، أكلته المفضلة رغيف محشو بلحمة الرأس، يلتهم الطعام بسرعة. يتحرك فكاه فى حركة دائرية، بمجرد انتهائه يقوم واقفا، يفرد ذراعيه، يقبض يديه ويفرد أصابعهما، أو يلف على أطراف قدميه دافعا ذراعيه إلى أقصى مدى، أو يمسك خصره براحتيه، يميل بنصف جسده الأعلى إلى اليمين، ثم إلى اليسار، فجأة يكف يقول إنه ماض لمتابعة جولته على مصانع البُلغ.

ينصحه عم اسماعيل بشرب كوب شاى حتى تستريح الأكلة فى معدته.

يهز أصبعه، يقول إنه لابد من اليقظة التامة إزاء هؤلاء الصناع. لو غفلت العين عنهم لحظة واحدة سرعان ما تقع الأخطاء.

بعد انصرافه يرد عم اسماعيل إنه لا يهدأ.

فيما بعد كرر مراراً، إنه لم يكن يقعد على حيله قط!

دائما فى حركة دائمة، بعد الانتهاء من تسليم الصفقة بدا حائراً، يكثر من المشى فى حيز الغرفة الضيق، يجلس ليقوم على الفور، ويقف ليطل من النافذة ثم ينثنى إلى الباب. ولكن سرعان ما بدأ العمل لاعداد جناح الجمعية فى المعرض السنوى، اسند إليه المدير الإشراف على أعمال النجارة، ولكن استلام البضاعة من السوق احتفظ به لنفسه ثم طلب منى مشاركته.

قبل بدء المعرض بيومين، دخل علىّ عم إسماعيل، قال إن الاستاذ طلب من شوقى الصدفجى عضو مجلس الإدارة الذهاب والوقوف فى الجناح وإدارته حتى انتهائه..

— والأخ فوزى؟؟

قال عم إسماعيل بلهجة فيها الدهشة والأسى..

— مريض..

ابديت أيضا تعجبى، كأنه ليس من المتوقع أن يمرض فوزى كسائر البشر، قال عم إسماعيل إنه يرقد فى البيت.

— هل وصل الأمر إلى حد الرقاد؟

قال إن وقعة أمثال فوزى تكون شديدة، فكرت فيه، وشعرت بافتقاده إلى حد ما، لاحظت ان المدير لم يستفسر عنه، ولكن عندما علمت بتردد عم إسماعيل عليه يومياً طلبت صحبته لأقوم بالواجب. يسكن فوزى قرب ميدان الجيش. فى شارع ضيق صغير قرب مستشفى القوات الجوية. استقبلنا مرتديا جلبابا وطاقية غيرت ملامحه، اعتدته مكشوف الرأس، لكن شحوبه بدا شديداً، غارت عيناه إلى الداخل واستطال انفه. يتحرك على مهل، ويمسك أحيانا جنبه ضاغطا شفتيه..

— سلامتك.. لا اتصور انك مريض أبداً..

تطلع إلىّ

— ما ضعيف إلا بنى آدم يا أخى..

لأول مرة يخاطبنى بأخى ، دائماً ينطق اسمى مسبوقاً بالاستاذ ، ولأنه اكبر منى سنا ، رجوته أن ينادينى باسمى مجرداً ، لكنه أصر . كان يبدى دائماً الحرص على إبقاء مسافة غير مرئية بينه وبين الآخرين .

جلس مطرقا ، لم يشك ، لم يفصل أحواله كعادة المرضى عندما يشرحون لزوارهم ما حل بهم ، أشار بيده ..

ــ اعمل لنا شاى والنبى يا عم إسماعيل ..

أبيت ، لكنه أصر ، إذن .. يعيش بمفرده ، لا أدرى متى قال أمامى إنه سعد جداً عندما حضر عوض بك وسهر حتى الفجر ؟ حاولت النظر خلسة إلى الصور العديدة المعلقة فى المواجهة .

امرأة فى الأربعينات تقف إلى جوار رجل يرتدى طربوشاً ويمسك عصا ، امضاء المصور واضح وبحروف انيقة ، عنوان الاستوديو ، اللون الأسود يميل إلى البنى الغامق بتأثير القدم .

ضابط كثيف الشارب ، لا يرتدى السترة الخاصة بالجيش المصرى ، أهو تركى ؟ انجليزى ؟ لا أدرى .. لكن ملامحه ليست مصرية ، مؤكد ! . أطفال صغار داخل اطارات بيضاوية ، دائرية .

عاودت النظر إلى صورتين .

الأولى له ، إلى جوار شابة ممتلئة ، طويلة الشعر ، يحيط كتفها بيده ، يقفان وسط حديقة .

الثانية لشابة أخرى ، وجهها طفولى تتطلع إلى فوزى باسمة .

حرصت الا يلحظ اتجاه نظراتى إلى الصور ، غير أنه تطلع إلىّ من أسفل ، من عينين مطرقتين ، أصابع يديه متشابكتان . أصر على أن يودعنا حتى الباب الخارجى ، رجوته أن يخبر عم اسماعيل بما يحتاج إليه ، بما يمكن أن اقدمه فى أى وقت ، بسط يده فوق صدره ، بعد خروجنا همس عم إسماعيل ، قال إنه لا يدعه يحتاج إلى شىء ، يوميا بعد خروجه يمر عليه .

ــ لكن ..أرجوك لاتخبر المدير ..

لم أعلق وإن اضمرت حيرة ، يبدو أننى بعيد عن كثير مما يجرى ، سألت المدير عما إذا كان زاره ؟ ، تطلع إلىّ بشفتيه المزمومتين دائماً ، هز رأسه نفياً .

عاد بعد اسبوعين ، استقبلته مرحبا ، خرجت إلى عم جمعة ليعد كوبين من الشاى ، ظل ملازماً المقعد ، ثمة رائحة مطهر تنبعث منه ، يتطلع فى اتجاه واحد ، صامتاً ، لا يتحرك ، يسألنى بين فترة وأخرى عما إذا كنت متضايقا من وجوده فأنفى ، أقول إن وجوده يؤنسنى ، فى الحادية عشرة جاء المدير ، بدا مفاجـأً بظهور فوزى ، على الفور أدركت أن ثمة أمراً بينهما . خطا بقامته القصيرة متمايلاً ، توقف إلى جوارى ، طلب الاطلاع على دفتر تسليم لفافات الورق المذهبة .. قال بلهجة حادة ..

ــ أريد مزيداً من الدقة ..

استدار منصرفاً بدون إلقاء السلام ، بعد ساعة ونصف رجع ، خاطبنى على مسمع من فوزى الذى بدا صامتاً ، مزحوم الملامح ، طالبنى بالاستعداد لمراجعة مستندات الطلبية الخاصة بالبُلغ ، فجأة .. قام فوزى متحاملاً على نفسه ، قال بحدة ..

ــ شوف يا باشمهندس أنا سأريحك تماماً ..

تطلع إلىّ ..

ــ ورقة من فضلك ..

انحنى ممسكا خصره ، يغالب أوجاعاً خفية لا أدريها ، خط سطوراً قليلة ، منسقة ، توقف لحظات ثم

استأنف ، بعد أن وقع اعصـ ـواجها المدير الذى راح يتطلع إليه من وراء نظارته الغامقة ..

ـ تفضل .. استقالتى ..

بسرعة ، بتحد واحتقاد ، وقع المدير قائلاً ..

ـ وأنا قبلتها ..

ثم قال منذراً .

ـ والله .. لولا خاطر عوض بك لادخلتك السجن ..

لوح فوزى باصبعه منذراً ..

ـ أنا أو أنت ؟

ركزت بصرى على المدير الذى بذل جهداً لإخفاء ارتباك ما ، التفت إلىّ ، مشيرا بأصبعه ، يشهدنى ..

ـ سامع ؟

كنت فى حيرة ، ليس عندى خلفية بما يجرى ، لذلك لزمت الصمت وإن ضقت بتصرفات المدير التى بدت عنيفة لا تناسب ضعف فوزى وإعيائه ، انصرف بخطى واهنة ، لم يحتفظ بمكتب خاص به ، أو أوراق ، كان شغله دائما فى الخارج خلال مدته القصيرة .

بقدر ما ضقت بوجوده بداية التحاقه قدر ما افتقدته ، عدت إلى أوقات وحدتى الطويلة ، واصغائى إلى إيقاع النهارات المتوالية ، لكننى كلما شرعت فى القراءة شرد ذهنى ومثل امامى بالمخيلة ، لا يقطع عزلتى إلا مجىء الصناع والصبية ، اكتب الفواتير ، أعد النقود بحرص وحذر ، بينما يقوم عم إسماعيل بصرف الأنصبة ، أحيانا .. يجىء المدير فجأة كما اعتاد . لكنه لم يعد بمفرده ، إما يرافقه بعض كبار تجار الخان أو بعض المصورين ، غير أنه بدأ يظهر بصحبة أجانب يتحدثون الانجليزية ، كان يتحدث إليهم منشطاً لغته الأجنبية الركيكة ، يتبادل معهم البطاقات ، ويدعوهم إلى الغداء فى مطعم الدهان الشهير بتقديم لحم الماعز المشوى على البخار .

قال على مسمع منى إنهم من كبار المستوردين فى أوروبا الغربية ، وفى أمريكا ، وإنه آن الأوان لتصدير منتجات الخان إلى الغرب على نطاق واسع ، هكذا .. ستجرى العملة الصعبة بين الأيدى وتمتلىء الخزانة الرسمية .

ـ والله لا أنام .. أصحبهم إلى كل مكان .

وأصرف من جيبى لينشط الخان ويزدهر ..

لكن عم إسماعيل أفضى إلىّ بعد سماعه إلى قسمى بالإيمان المغلظة أن المدير يعمل لحسابه ، وإن أصغر صنايعى فى الخان يعرف ذلك الآن ، وإنه يخطط للهجرة إلى أمريكا . هو الذى يستورد ، ويبيع هناك ، أما وكيله فى مصر ، الذى سيجمع له البضاعة .. تصور من ؟

ـ من يا عم إسماعيل ؟

ـ احلف الا تقول لأن الموضوع تطير فيه رقاب ..

ـ والله لن أتكلم ..

يقترب منى عم إسماعيل .

ـ عوض بك ..

لم أخف دهشتى ، لكننى لزمت الصمت ، لم أعلق ، أهم ما يشغلنى تدقيق المبالغ الواردة والمنصرفة وتحديد المبلغ النقدى الخالص الذى أودعه البنك صباح كل يوم ، فى صمت كنت الاحظ حركة المدير خاصة بعد استحداثه بنداً جديداً للانفاق ، إذ قال إن الجمعية مقبلة على نشاط هائل ، وإنه لا يستطيع أن يسد بمفرده تكاليف الدعوات ، لابد من تخصيص مبلغ للصرف منه على العلاقات العامة . وافق مجلس الإدارة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

ألح علىّ فوزى لحظات كثيرة . أين ذهب ؟ ماذا عن علاقته بعوض بك بعد اقترابه من المدير وبدء تأسيس مشاريعهما المشتركة البعيدة تماما عن الجمعية ؟

قال عم إسماعيل إنه لم يره منذ خروجه متعبا ظهيرة هذا اليوم ، ويبدو إنه اختفى من الجمالية كلها ، لكننى قابلته صدفة بعد ثلاثة شهور من استقالته وقبل اسبوعين من إعادتى إلى مقر عملى الأصلى ، كان يجلس بمقهى الفيشاوى القديم ، بصحبة رجل قصير ، بدين ، لهجته شامية ، قال إن أحواله تمضى على ما يرام ، وإنه يعمل فى التجارة .

ــ اخا العرب هذا ساعدنى ، اسافر لحسابه كل شهر وارجع بشوية بضاعة آكل من ورائها عيش ..

أومأ الشامى مبتسماً ، أدار فوزى إبهاميه حول بعضهما قائلاً أن أحواله ميسورة والحمد لله ، سألنى عن عم اسماعيل ، رجانى أن أحييه بحرارة ، إنه رجل من الزمن القديم . مثله نادر الآن .

كم انقضى ؟

عام إلا قليل ، ولكن الأمور جرت بأسرع مما قدرت ، رجعت إلى عملى فى الدقى ، وسافر المدير مهاجراً إلى امريكا ، باع شقته وعربته الفولكس الصغيرة ونزح ، عوض بك فتح مكتبا للتصدير فى عمارة بنزايون التى بنيت فى مطلع الثلاثينات وظلت خالية أربع سنوات لا يقبل على سكناها إنسان ، لأنها أعلى من المسجد الأزهر ، ثم فطنها البعض ، الآن .. الحجرة الواحدة فيها يُكلف تأجيرها عشرات الألوف من الجنيهات ، عم إسماعيل كما هو ، شوقى الصدفجى يدير شئون الجمعية التى وهن دورها ، أصبح قاصراً على بيع لفات ورق الذهب ، حتى تلك بدأت تتوفر فى الأسواق ، ويقال إن المدير هو الذى يرسلها من الخارج ، إنه عالم بأدق تفاصيل السوق ، ومن مكتبه فى نيويورك يدبر ما يحتاج إليه الخان بأعلى الأسعار ، بعد أن احتاط عوض بك تماما على السوق ، ويستورد المنتجات من نحاس منقوش وجلد ملون وخشب مطعم وفضة مشغولة وتماثيل منحوتة ، يجمعها عوض بك بالأسعار الأدنى ، ويعلم الله كم تباع فى أمريكا وأوروبا ؟

لم أنقطع عن تتبع أخبار الخان ، والتردد عليه ، وتحية معارفى القدامى ، وراحتى إذ يذكرون أيامى ، حتى إن أحدهم قال على مسمع ..

ــ والله انظف من عمل بالجمعية .. لو شاء لجمع ثروة من ورائها .. خربوها .. جازاهم الله ..

فوزى ، أين هو ؟ ، دائما يروح ويجيء على بالى ، حتى فوجئت بمن يعترض طريقى ذلك العصر عند عبورى ميدان مولانا وسيدنا الحسين ، حقاً .. لم أعرفه فى البداية ، مجرد صورة باهتة لأصل رأيته يوماً ، نحل حتى بان عظم وجنتيه ، أما قوامه الرياضى المشوق فتوارى تماما ، منحن إلى الأمام ، يده اليسرى ترتعش ، تطلع إلىّ بعينين تؤطرهما قتامة ، وينشع منهما تعب ..

احتفظ بيدى ، هوى محاولاً تقبيلها ..

ــ ساعدنى يا أخى الله يعمر بيتك ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود أمين العالم

الفن بين المكان المطلق والزمان الأيديولوجى

(قراءة فى رواية « جائزة تفرغ » لبدر الديب)

كل رواية أو قصة أو قصيدة أو فيلم أو مسرحية أو سيمفونية أو لوحة أو تمثال أو غير ذلك من الأعمال الأدبية والفنية تبنى وتشكّل ذاتها فنيا ، خلال موضوع ما ، أيا كانت طبيعة هذا الموضوع . قد يكون الحب أو الحرب أو رحلة بحث عن شىء ما أو قضية ، اجتماعية خاصة أو عامة إلى غير ذلك . وقد يبرز ويطغى هذا الموضوع بعناصره وأحداثه وشخصياته على العمل الفنى أو قد يذوب ويغيب فى البنية العامة لهذا العمل . على أننا مع « إجازة تفرغ » لبدر الديب نجد أنفسنا إزاء « رواية » — وأضع كلمة رواية بين قوسين مؤقتا — تبنى ذاتها فنيا خلال موضوع هو الفن ذاته . فالفن مفهوما ومعاناةَ إبداعٍ هو موضوعها الرئيسى ، بل موضوعها الذى يطغى على كل صفحاتها ، سواء بتناول مفهومه تناولاً نظريا بشكلٍ يكاد يكون تقريريا تعليميا ، أو بمعالجته كهدف تسعى أحداث « الرواية » إلى معاناة الوصول إليه ببنيتها المتحركة المتنامية . وهناك العديد من الكتب التى تناولت حياة الأدباء والفنانين تناولاً روائيا فنيا . لعلى أذكر « الشبق للحياة » لإريك نيوتن عن حياة فان جوخ ، ورواية « القمر والبنسات الستة » لسومرست موم عن حياة جوجان وإن أخفى اسم جوجان خلف اسم « ستركلاند » ، إلى غير ذلك من السير الأدبية والروايات عن الأدباء والفنانين . وقد نجد فى هذه النصوص الأدبية تركيزا حكائيا على حياة الأدباء والفنانين مع إبراز توجهاتهم الفنية . أما فى « رواية » بدر الديب فالتركيز يتم على الفن نفسه كمفهوم نظرى وكهدف للبنية الروائية . بل يكاد الفن أن يكون الشخصية الرئيسية فى الرواية . حقا هناك الفنان « حسن عبد السلام » الذى تنبنى الرواية على إفضائه الذاتى الذى يمتد بضع صفحات أولى من الرواية فى صيغة « الآخر » ثم ما يلبث أن يتخذ شكل مونولوج ذاتى طويل لا يتوقف حتى فصلها الخامس والأخير قبل تعليق الناشر كختام روائى للرواية نفسها . على أن مونولوج الفنان « حسن عبد

السلام » هو مونولوج حول الفن ذاته ، حول مفهومه عنه ، ومجاهداته وتضحياته ومعاناته من أجل إبداعه . وقد نجد فى رواية سومرست موم بعض أوجه الشبه بينها وبين رواية « إجازة تفرغ » ، لا من حيث البنية الفنية ، — فما أشد الفارق بينهما — وإنما بين المفاهيم الفنية وبعض مظاهر سلوك الفنان وقيم حياته فى كلا الروايتين . وسوف نعرض لهذا فيما بعد .

يكاد مدخل رواية « إجازة تفرغ » بل سطورها الأولى ان تكشف منذ البداية عن موضوعها . فنحن نبدأ معها بإحساس برحلة انتقال إلى « هناك » . بل نحن « هناك » . ولا نكاد نتعرف عمن تتحدث هذه الأسطر الأولى بقدر ما نتعرف على بل نعيش بشكل مباشر حى — لحظة فنية . هكذا تبدأ الرواية ، « كان البيت الذى اتخذه قريبا من ملاحات الإسكندرية عند المكس . وهناك تنساب الألوان على الأرض كأنها عروق فى جواهر . فهى تمتد وتتعمق وتنعكس وتتشتت وتمتزج ولكنها دائما موجودة حية نابضة . تعرف نفسها فى الصبح وتمرح وتجن فى الظهيرة وتكاد ترتخى فى العصر استعداداً للغروب . وفى الغروب تجن من جديد قبل ان تهدأ وتذوب فى الظلمة إلى يوم الغد . وكانت هذه الحياة للون على الأرض شيئا لا يعرفه إلا من يسلم نفسه له » ص ٧ نحن فى رحلة حيث الوجود الحى للون الذى لا سبيل للإمساك به إلا بالتسليم له . ولا سبيل للتسليم له إلا بالقطيعة مع كل ما عداه . هكذا تبدأ الرواية بدءا يوشى بكل حركتها البنائية والدلالية المقبلة . لقد أصبح هو — الفنان الذى نتعرف عليه بعد قليل — « هناك » ، بعد أن قام بالقطيعة مع مجتمعه فى القاهرة ، القطيعة مع هذه « القبيلة » من الكتاب والنقاد والشعراء والمتفننين وبقية الفنانين من نحات ومصورين ومزخرفين .... الذين كانت له علاقات مستقرة معهم ، ولكنه قرر المغادرة ، والترك والقطيعة . قرر أن يخرج على الاستقرار معهم . أن يغادر هذه « القبيلة » وأن ينفرد وأن يتوحد للون الحى ، للفن . لهذا ذهب إلى هناك « واتخذ بيته هناك » ص ٨ لم يقل واتخذ « بيتا » هناك بل « اتخذ بيته » أى أصبح هناك مستقره الذاتى النهائى بعيداً عن هذا المستقر الجماعى . لقد تخفف من كل شىء كأنه « يتعرى ويتوضأ ليصلى ، ولكنه لم يكن يتوجه إلا إلى نفسه ، ولم يكن ينظر إلا إلى ما هو بداخله ؛ ص ٩ . وكان البحر امامه يمتص كل الأحداث العابرة ولا يبقى له إلا ما هو أبدىّ بحركته الدائمة الثابتة ، فكان إبداعه الأول ، كتلة وضعها أمام البحر « كأنها خرجت من البحر لتراه ، تراه هو فقط » ص ١٠ . « إنها توجد وتتنفس ولا يستطيع الزمن أن يقتنصها » ص ١٣ . وهكذا منذ البداية نتبين مفهوم الفن وحقيقته . إنه الإيجاد ، الوجود الحى ، المغاير للوجود الخارجى . لولا أنه جاء إلى « البحر » ، لولا عزلته لما استطاع أن يبدع فنا . ولعل البحر هنا أن يكون الحركة الدائمة الثابتة فى آن ، والمنعتقة من كل قيد .

وتعود بنا بنية الرواية إلى القاهرة لتتكشف أسرار هذه العزلة ودوافعها ، فنصعد معه إلى شقة فى الدور السابع من عمارة يملكها عربى ثرى تطل على النيل . فى هذه الشقة سوف يجد « قبيلة » المثقفين الذين يتشدقون بشعارات ثورية هم أبعد الناس عنها ، بل أعدى أعدائها . يمضغون هذه الشعارات كما يمضغون اللبان وكما يستمنون » ص ٢٠ . هذه هى ثمرة تأمين الثورة للثقافة ! هكذا يقول لنفسه . ثم لا يلبث أن يتراجع عن الصعود إليهم وينزل . ويكون هذا النزول الخطوة الأولى فى رحلته الصاعدة إلى هناك ، حيث عزلته عن مجتمع

المثقفين فى القاهرة وقطيعته معهم . إنها إذن ليست مجرد رحلة تفرغ للفن بل هى رحلة نقد ورفض لواقع هؤلاء المثقفين وللشعارات السائدة بل للسياسة السائدة وإن تسمّت باسم الثورة . فضلاً عن نقده للتوظيف البذخى السفيه للثراء العربى النفطى . ثم تكون الخطوة الثانية فى لقائه مع رئيس تحرير المجلة التى يعمل بها ، والذى يوافق على منحه إجازة تفرغ من عمله لفترة ، بشرط أن يواصل إرسال لوحاته إلى المجلة ، ويركب القطار إلى الإسكندرية ، إلى البحر ، إلى العزلة ، إلى التفرغ للفن . يصل الإسكندرية صباحاً ، يجلس إلى مطعم ليتناول إفطاره . وجد أمامه وجها مرهقا لمن تصوره بحاراً عائداً لتوّه من الميناء . يأخذ فى رسمه وهو لا يدرى أنه إنما يرسم وجه من ستنتهى حياته على يديه ، وينتهى به مونولوجه الروائى الطويل . إنها أولى المصادفات التى يتشكل منها الفن والحياة معا . بهذا المدخل العام للرواية الذى نسج فصلها الأول ، ننتقل إلى الفصل الثانى الذى يعد من أهم فصولها ، ذلك أنه فصل الأزمة التى يعانيها الفنان بين مفهوم يراه للفن وعجز وحصر عن تحقيق هذا المفهوم . وهكذا يتفاعل فى هذا الفصل الصراع بين الفن والواقع الذى يقع الفنان بينهما صريعا . أكثر من أربعين سنة فى صراع متصل لا ينقطع لصناعة الفن » ص ٤٩ . ولكن من أين تنبثق الأزمة ؟ من مفهومه للفن ، أو من مسلكه فى الواقع ؟ لقد تخلى عن « القبيلة » الثقافية ، المغرقة فى السطحية والادعاء والفساد ، وابتعد عن عمله « العملى » عن استكشافات التى لا قيمة لها ، تفرغا للفن الحق . وكان من قبل قد تخلى كذلك عن الناس بل عن أقرب الناس إليه ، تخلى عن عائلته ، عن أمه وزوجته ، بل عن الحب نفسه . أما عن الناس ، فالناس عنده « معنى غريب علم لا يعرف أن يتعامل معه إلا فى ظواهر عامة

(...) أو لعله هو نفسه لديه عجز طبيعى عن معاشرة الناس والتعرف عليهم والتصرف فى طرقاتهم والقدرة على أن يصبح واحداً منهم » ص ٤٠ كان يرى الناس جميعا « كتلاً ومساحات ميّتة لا حركة فيها ولا لون . وكان عليه أن يعمل فيهم كى يصبحوا بشرا أو أحياء أو ذوات معنى . وضحك من ذوات المعنى وذوات الأربع وأحس أن البهائم برباعيتها أكثر التزاما وحرصا على نفسها من البشر الذين يراقبهم » ص ٥٠ « كنت دائما أسعى لضم علاقتى مع البشر » ص ١٥٤ هكذا كان موقفه من الناس وعلاقته بهم . ولم يكن الأمر يختلف كثيرا عن علاقته وموقفه من أقرب الناس إليه ، عائلته . مات أبوه مبكراً . كفلته أمه . ضحت بكل شىء من أجله حتى يتعلم . « كانت تحمل بقجة وتدور على البيوت وتبيع الملابس والحلل وأدوات الزينة والشباشب إلى نساء البيوت » ص ٦٦ لتوفر له حياة هادئة سعيدة وليكمل تعليمه . ولكن جاءت اللحظة التى أحس فيها أنه لابد أن يزيحها عن طريقه . وكذلك الأمر مع زوجته . قتلها إهماله لها . ماتت أثناء ولادتها لطفلته التى ماتت معها . وسقطت أمه بعد ذلك « بين الحياة والموت » ، كان مسلكه مع أمه وزوجته مسلك من يريد أن يتحرر منهما ليتفرغ لفنه . « أريد أن يقع ما وقع ، لأن انتظاره ثقيل . لأن شيئا ما فيه سيغيرنى ، سيدفعنى إلى حرية أخرى ، إلى قطع وبتر ، كأننى أريده » ص ٥٦ .

ولم تكن المرأة فى حياته إلا وسيلة للمتعة ، ومصدرا للإبداع الفنى ؟ « ولى سرب طويل من النساء دخلت أجسادهن ولا أكاد أذكر عنهن الآن إلا ما أمسكت به من ضوء أو لون أو حركة » ص ٥٢ فى إيطاليا التقى بلويزا ، زوجة برثينى أستاذه فى الفن . انتزع جسدها من زوجها وامتلكها امتلاكا حاداً . كانت علاقة حميمة .

ولكن الشبق الجسدى المجنون كان ربانها . وعندما كان جسدها يغيب عنه كان يبحث عن جسد امرأة أخرى . أقام علاقة مع فتاة من فتيات الليل سراً دون علم لويزا . وكان أن فقدهما معاً فى لحظة فضيحة صاخبة . لم يكن يعرف الحب . لم يكن يعرف « الاتصال والديمومة والتضحية وهذا الإنكار للذات الذى يبدو أنه المعنى الغائر الذى يفترضه الناس للحب أنا لم أنكر ذاتى أبداً » ص ٧٤ . لم تكن لديه أى قدرة حقيقية على الحب والتضحية . ص ٨١ التضحية من أجل الناس ، ولكنه كان يضحى بالناس من أجل الفن ! وهكذا قامت عنده هذه الثنائية الحادة الفادحة بين الحياة والفن ، بين الناس والفن . « أكاد أختنق من هذا الانشغال السخيف بالحياة » ص ٦٣ ضحى بأمه ، بزوجته بلويزا ، بعلاقاته الاجتماعية من أجل أن يكرس حياته للفن . ومن رفضه للواقع الحياتى العادى ونقده للواقع الاجتماعى تبرز الدلالة التى يراها للفن . فالفن هو المقابل لهذا كله . « أنا لم أطمع فى حياتى فى غير الفن » ص ٥٢ . كان الفن كبرياء التى يرتفع بها فوق كل شيء . فما هو هذا الفن الذى يجعله فوق الحياة وفوق الإنسان ؟ فى هذا الفصل وفى ما يليه من فصول ، نستطيع أن نحدد معالم وتضاريس هذا الفن . على أنها لا تخرج فى الحقيقة كما يكتب عامة عن الفن الحديث . والرواية تعرض لمفهومها للفن بشكل نظرى تقريرى تعليمى ، كما سبق أن أشرنا ،

على لسان الفنان فى إفضاءاته ، وهو فى الحقيقة فنان ثرثار فى تدفق حديثه الذى لا ينقطع عن الفن حديثا نظريا ممزوجا بمعرفته بتاريخ الفن معرفة تفصيلية فضلاً عن استعانته الدائمة بالأساطير اليونانية . على أن الرواية تعرض كذلك لمفهوم الفن من خلال رؤية الفنان للحياة من حوله ، ومن خلال معاناته لإنجاز العمل الفنى

الذى يتحرك فى نفسه . ونستطيع أن نتبين رؤيته الفنية فى المعالم التالية : الفن هو هذا « الجنين الخرافى » ص ١٤٢ ، هو إيجاد لوجودٍ ، ليس هو الوجود الواقعى الخارجى ، بل هو وجود يتحقق ويتجسد فى مقابل هذا الوجود الواقعى ، وهو مغاير له ومستقل عنه . قد يستمد عناصره من هذا الوجود الواقعى ، وقد يشير إليه ، ولكنه رغم هذا مغاير له فى وجوده المستقل الخاص ، وفى هذا الوجود المتحقق وفى هذا الاستقلال وهذه المغايرة تكمن القيمة . ولهذا فهو بعيد أن يكون محاكاة للواقع ، وبعيد كذلك أن يكون تعبيراً عنه لأنه قائم بذاته لا بغيره على حد قول الفلاسفة . إنه ليس تعبيراً عن شيء ، ولا يحمل رسالة لشيء . إن الناس هم الذين (يغلّفون الفن بعازل من المعانى والقيم ويسمونه رسالته وفى هذه الأرض البور التى لا تنتج عملاً (يقصد مصر) يزرعون كلاما مكروراً لا يمنح ثمراً ولا ظلاً عن أثر الفن وفائدته ودوره فى التعبير عن الجماهير . إن الفن فعل فاعل وليس تعبيراً » ص ٤٢ إنه مجرد إيجاد ، مجرد فعل ، إيجاد مستقل ، وتحقق مغاير . ولهذا كان العمل عامة ، والجسد بوجه خاص دلالة بارزة طاغية فى الرواية كلها . ولهذا كذلك كان فعل « الإمساك » هو الفعل الذى يكاد يكون طاغيا لا فى ارتباطه بالإمساك الحسى المباشر ، وإنما فى ارتباطه دائما — باستثناء مرة واحدة سنذكرها فيما بعد — بما هو معنوى . الإمساك باللون ، الإمساك بالشكل ؛ الإمساك بالمركز ، الإمساك بالمعنى ، الإمساك بالفكر ، الإمساك بالحقيقة . بفعل الإمساك هذا يصبح للعمل الفنى وجوده المستقل ، وكيانه المغاير الخاص . ولهذا كذلك كان من الطبيعى أن يرفض هذا المفهوم الإطلاقى للعمل الفنى ، كل محاكاة « فالفن لا يحاكى ولكنه

يستعمل الواقع ، ليفعل ، ليفعل فعلاً مستقلاً له وجوده الخاص » ص ٤٣ وبالتالى فهو لا يتحقق فى شكل حكائى ، لأن الشكل الحكائى يقربه بالضرورة من المحاكاة . « كنت دائما فى الفن أرفض الحكاية والمحاكاة وكل محاكاة حكاية وكنت اعتقد ومازلت أن التعبير عن الشعور والعواطف وتعقيد الشخصيات وجوانب النفس ليس من مهام الفن » ص ٨٦ — ٨٧ .

ولهذا فليس هناك فن تمثيلي أو فن غير تمثيلي . « انا طول عمرى فى مكان ولا يمكن أن اكون فى زمان ابدا » ص ٤٣ فلا زمانية للفن . صفة الفن الجوهرية هى المكانية . « فكل وجود منفى بالزمان . وعندما نقرر له قيمة ، نحصره فى المكان ونصطرع كى لا يأكله مرور الزمان » كما يقول مؤلف « إجازة تفرغ » فى عمل آخر من أعماله الشعرية هو « أقسام وعزائم » ص ٤٠ [اصدقاء الكتاب — يناير ١٩٩٠] ويعبر عن هذا فى روايته بتعبير آخر هو « بالوعة الزمن » إن العمل الفنى مكان فى المطلق وليس زمانا . ذلك أن الفن حاضر أبدىّ ليس ماضيا وليس مستقبلاً « إنه حضور دائم » ص ١٠٠ ، ولا يتصف بأى عامل من عوامل الزمن ، إنه مكان مطلق يرفض أن يتصف بأى عامل من عوامل الزمان . كأن يتصف بأنه ثورى أو تقدمى أو رجعى أو حتى سيريالى أو تجريدى . فعندما أعمل — كما يقول الفنان فى الرواية — « لا أكون ابنا ولا زوجا ولا حتى رجلاً ، وإن امتلأت بالرغبة والشهوة للجسد » ص ٤٤ — ٤٥ . ولهذا كذلك فالفن خال من كل قيمة أخلاقية . فالاخلاق تتجسد فى الفعل الإيجادى نفسه للفن . أما الفعل الأخلاقى « فهو نوع من العبودية للآخر ، يبيع فيه الإنسان نفسه بعملات خلقية لا تجدى شيئا ولا تصنع شيئا ملموسا واقعا منفصلاً فى الخارج » ص ١٠٩ « إن الإضافة إلى الوجود هى الأخلاق فعلاً » ص ١١٠ وليس ثمة معنى أو قصة أو موضوع فى الفن . إنها جميعا تتحقق فى الشكل المتحقق فنا ، تتحقق فى « هذا التوازن العجيب المعجز والتداخل الحميم بين المساحة واللون ، بين تركيب الحجم والحركة المسوكة فيه » ص ٥١ ولهذا يستمد الفن قيمته من أنه صانع القيمة ، صانع الوجود . « وكل نشاط غير الفن هو نشاط ناقص ، هو عجز عن الإكمال والإنجاز لصناعة الوجود » ص ٨٩ والصدق المطلق مستحيل فى الحياة فهو لا يتحقق إلا فى الفن . وعندما يتحقق ويتم ينفصل عن الإنسان » ص ٩٢ الفن إذن هو القيمة المعلقة وهو المستحيل المتحقق . ولهذا سنرى الفنان فى فصول لاحقة يرفض المعمار اللاهوتى والفلسفى للكوميديا الإلهية لدانتى ، ولا يجد فيها من قيمة إلا ما بداخلها من تفاصيل ، ويفضل عليها « ألف ليلة وليلة » لأنها خالية — فى تقديره — من أى بناء لاهوتى أو فلسفى « وكل ما فيها من صور هو فن مجرد واقعى » ص ١٥٨ واقعية الفن لا واقعية الواقع الخارجى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقا إنها مليئة بالحكايات ، ولكنها تخترق بصورها محرماً- الواقع وتتجسد تفاصيلها الحسية فى وقائع فنية . « إنها مذهب فنى للعمل دون إطار لاهوتى أو فلسفى ، وبدون مغزى محدد إلا التجربة الحية نفسها » ص ١٦٣ — ١٦٤ « إن اللعنة هى التى تحيل الفن إلى حكاية ، والتى تجعل من الشكل معنى ، ومن اللون والحركة مغزى ، إنه العدم الذى يأكل الوجود ، وهو الدلالة التى تنتهى عندها الكينونة » ص ١٦٨ الفن إذن هو الوجود القائم بذاته وهو الكينونة المطلقة دون دلالة محددة . ولهذا عندما يصنع الفنان فى الرواية ثلاث لوحات لقصة « وردان الجزار » استلهاما من قصص

ألف ليلة وليلة ، ويتبين ما فيها من طابع حكائى ، يرفضها بعد إتمامها ، ويحس أنه أسلم الفن وأنكره كما فعل يهوذا بالمسيح وتتفاقم أزمته ، أزمة التطلع إلى الإبداع الحقيقى الذى « يمسك بجمرة الفن ووجوده » ص ١٨٩ .

وتتمثل هذه الأزمة لا فى عجزه عن إبداع هذا الوجود المستقل المفارق ، وإنما فى ما يشعر به داخل نفسه وفى أصابعه من عجز . لقد ضحى بالمجتمع وبالعائلة وبالحب من أجل مفهوم الفن الذى يعتقده ، وها هو ذا عاجز عن إبداع هذا الفن ، وهكذا أخذت نفسه تمتلىء بإحساس قاهر بالخطيئة ، خطيئة ما فعله مع زوجته ، مع أمه ، مع لويزا . هل هذا الاحساس بالخطيئة هو الذى يقيم فى نفسه هذا العجز عن الابداع ؟ أم هى عقيدته الفنية نفسها وما تولده من إحساس متضخم بالكبرياء وتعزله عن كل شىء عدا مسعاه الفنى هى سبب هذا العجز ؟ وبين الإحساس القاهر بالخطيئة ، والرغبة الحارقة فى الإبداع ، يقوم العجز والحصر وتمتد الصحراء فى نفسه ويمتلىء فمه وأصابعه بالرمال ، وحياته بالخلاء والفراغ . تفرغٌ من أجل الفن ، أم فراغٌ من كل شىء حتى الفن نفسه ؟! إن الواقع ينتقم من الفن ، والخطيئة تطارد الإبداع ، والصحراء تجمّد حركة البحر . وبين هذه الثنائيات المتضادة تتفاقم معاناة الفنان فى هذا الفصل الثانى وتتحرك بنيته التعبيرية . ولكننا نلمح ثنائية أخرى هى أقرب إلى التوازى المتآلف منها إلى الثنائية المتضادة . إنه هذا التوازى المتآلف المتوافق المتزامن — الذى أشار إليه هذا الفصل إشارة سريعة وإن كنا سنلمح تطوره وتعمقه فى فصول لاحقة — بين أزمة معاناة الإبداع الفنى لدى الفنان وأزمة معاناة الواقع المصرى من النكسة العسكرية عام ١٩٦٧ . كانت زوجته تموت فى المستشفى « فى أغسطس الثانى للنكسة » ص ٩٢ و « أذكر هذه الأيام .. أيام السواد الحالك والتمزق فى مصر » ص ٩٣ . وفى هذه الأيام كان يرسم لوحات متكررة متعددة تعبر عن قدرة الروح على الانطلاق « كأنما كنت أريد أن أخرج وحدى من النكسة ومن الموت الذى يشدنى إليه » ص ٩٤ .

ومن ثنائية الخطيئة والفن ، والتوازى المتآلف بين الموت فى واقع الفن والنكسة العسكرية فى الواقع الخارجى ، ومن التوازى المتجانف بين الموت والنكسة من ناحية والحرية والاتصالات والإبداع من ناحية أخرى ، تتشكل بنية هذا الفصل الثانى من الرواية . ولم يكن هناك من سبيل لحل هذا التشابك بين التضاد والتآلف إلا بالتطهير من الخطيئة ، وبتجاوز النكسة . ولهذا كان من الطبيعى أن يكون الفصل الثالث هو فصل الاعتراف والتطهير تمهيداً للصعود فى الفصل الرابع نحو فردوس الإبداع الذى سيجىء ناقصاً غير مكتمل فى الفصل الخامس ، وهو كذلك فصل حرب الاستنزاف لتجاوز النكسة هذا التجاوز الذى سيجىء كذلك ناقصاً غير مكتمل ليؤكد استمرار الأزمة انتظاراً لمعجزة الإكتمال والتحقق فى الفن والواقع على السواء .

على أنه فى هذا الفصل الثانى يأتى حدث عابر لا أستطيع أن أجزم ما إذا كان خطأ غير مقصود فى صياغة المؤلف لصورته ، أم أنه خطأ مقصود فى صياغته ، أراد به المؤلف أن يجعل منه رمزاً من رموز الرواية ! فى ذكريات طفولة الفنان ، كانت رحلته مع جده فى الصحراء على أطراف حلوان . كان يمشى معه . كان الوقت غروباً . فيأخذ جدّه فى الصلاة « يتجه إلى الشمس ويصلى فى هدوء وصمت . أسمع غمغمة الآيات وانتظام آمين

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

والدعوات التى تصعد مع ارتفاع الجسم وسجوده » (ص ٥٩) . إنها إذن صلاة إسلامية . صلاة المغرب . وعند الغروب فى حلوان لا يكون الاتجاه فى الصلاة الإسلامية نحو الشمس فى مغربها ، وإنما نحو الجنوب الشرقى حيث القبلة هل الأمر خطأ فى التصور الجغرافى لكاتب الرواية ، أم أنها فلتة تعبيرية فى ذاكرة الطفل الفنان مستقبلاً هى جزء من السياق الوجدانى والدلالى للرواية ؟! ففي مثل هذه الرواية ما كان للصلاة ، أى صلاة ، أن تكون إلا فى اتجاه الشمس ، شمس الفن ، شمس الإلهام ، شمس الإبداع ، وشمس التراث المصرى الدينى العريق الذى نحسه فى الرواية بعداً عميقاً من الأبعاد الثقافية للفنان . أن الفن عنده صلاة . « كأنما هو ينوى ويتوضأ ليصلى . ولكنه لم يكن يتوجه إلا إلى نفسه . ولم يكن ينظر إلا إلى ما هو داخله » ص ٩ .

مع الفصل الثالث تبدأ محاولته للخروج من جحيم الإحساس بالخطيئة والوقوف على أبواب المطهر » ص ٩٩ ويتضاعف فى هذا الفصل الإحساس بالطابع المسيحى لرؤية الفنان ولإيمانه ، مما يكاد يعطى الرواية فى هذا الموضع وفى مواضع أخرى معماراً وجدانيا لاهوتيا مسيحيا ينتقده الفنان فى الكوميديا الإلهية ويعتبره نقيصة فى بنيتها الفنية كما سبق أن أشرنا . « إن فى قلبى وروحى جذوة دافئة طيبة مازالت متوهجة . وفى أعماق بدنى تطلع دائم لفرحة السماء فى أعلى الجبل (...) إننى أحس الفن قادماً بالضرورة كأنه النعمة . وأن علىّ أن أرعى إيمانى كما يرعاه المعذَّب فى المطهر » ص ٩٩ .

ويغوص بنا الفنان فى الكوميديا الإلهية مع لويزا وخاصة فى النشيد التاسع وبالطبع أناشيد الكبرياء فى العاشر والحادى عشر والثانى عشر » . هل كان ما اقترفه ويقترفه خطيئة كما تقول لويزا ، أم خطأ كما يعتقد هو » ص ١٠٤ على أن المهم هو الاعتراف تخلصاً وتطهراً من الخطيئة . بهذا يعترف ؟ كانت حاجته أن ينكر وأن ينعزل وأن يصوغ هذا التناقض القائم فى داخله بين الواقع والفن ليصل بهذا إلى العمل الذى يريد أن يعود إليه بيسر وبساطة ص ١٠٨ إنه إذن العمل ، نعم لا شىء غير العمل نفسه سبيلاً للتطهير . « لم يكن فى حاجة إلى فلسفة أخلاقية أو إلى فلسفة سلوك » . كنت أبحث عن فلسفة أو رؤية للعمل » ص ١١٠ . و « إذا كان لى أن أعمل وإذا كان ممكناً أن أعمل فلا بدلى أن أغير كل هذا الكون » ص ١٩٣ . ماذا يغير ؟ وأى كون يغيره ، فما أكثر الأكوان ! هل يذهب إلى القاهرة التى تركها وأصبح لا يريدها بل يكرهها « كل شىء هناك زائف مصنوع غير قادر على أن يعترف بما فيه من نقص واضطراب وحيرة وتقاعس » ص ١١٤ . ماذا يعنى بالنقص ، وماذا يعنى بالتقاعس بالذات ، أى التقاعد عن العمل ؟ من هذا « **التساؤل — الاعتراف** » ، نلج من جديد إلى ساحة التوازى بين واقعه الذاتى المأزوم المتطلع إلى خلاص ، إلى عمل ، وواقع مصر . « عندما كان عبد الناصر يقول فى يوليه الماضى أن انتخابات المرحلة الأولى اختبار للاشتراكية ، كم كنت بعيداً عن هذا الاختبار » ص ١١٤ — ١١٥ . كان قد ابتعد بالفعل عن كل اختبار أو اختيار آخر فى الحياة السياسية أو الاجتماعية أو الفنية . فقد مع ٦٧ أى ثقة فى وعد أو عمل . « كنت أحس أن كل الهرج الكبير الذى صاحب إعادة البناء لن يؤدى إلى شىء لأنه يتم فى الخفاء ومن سلطة علوية ويُعدّ عدوان السويس الذى وقع يوم ١٠ يولية مثالاً صارخاً على إهمال الأمة والعدوان على وعيها وعلى قدرتها على المشاركة فى المعركة والحكم والقرار » ص ١١٧ إذا كان لابد من الحرب فأين كنا

طوال ١٦ عاما !؟ ألسنا نعيش فى نكسة جديدة بهذه الحقائق المخفية وبالسجون المليئة بالمعتقلين وبالتعذيب ! عبد الناصر يقول إن العام القادم عام ١٩٦٩ هو عام المواجهة والبناء ، فهل كنت أتوقع أن يكون هذا العام هو عام الحصر والتوقف لى فى الروح والفن » ص ١١٩ القضية إذن بالفعل هى قضية العمل ، فى الجبهتين المتوازيتين المأزومتين : جبهة الواقع المصرى المتقاعس وجبهته هو الداخلية الباطنية الممزقة العاجزة . كيف الخروج من هذا التوازى بين أزمة الواقع وأزمة الفن .

ماذا يفعل ؟ وتأتيه الإجابة من خارجه . رسالة من رئيس التحرير تفرض عليه السفر إلى جبهة القتال المشغولة بحرب الاستنزاف . وهكذا تتحول الرواية من التوازى بين الفن والواقع إلى الامتزاج العملى بينهما . وينتقل إلى الجبهة مع ثلاثة رتب عسكرية يرسم وجه أحدهم وهو عبد الحى وهم فى طريقهم إلى الجبهة . فهل أخرجه « العمل » فى الجبهة مما به من عجز وحصر ؟ حقا ، لقد وجد « العقيد » يشاركه الرأى فى أعضاء الاتحاد الاشتراكى ، للتنظيم السياسى للثورة . وأخذ يندمج فى العمل اليومى للجبهة ويشارك فى كل الأعباء المطلوبة .

ولكنه يتبين أن « كل أولئك الجنود على الجبهة بقوادهم العظام على كل المستويات يعيشون كما كنت أعيش فى حالة حصر (...) جعلتنى أرى نفسى على نطاق أوسع وكأننى صورة مكبرة لما يحدث فى الجبهة » ص ١٣٢ — ١٣٣ كانت هناك ضربات موفقة شديدة « ولكنها لم تكن عملاً » ص ١٣١ . لماذا ؟ ليس ثمة إجابة واضحة فى الرواية . على أن الجبهة تحرك فى نفسه الاستعداد للعمل الفنى غير الاستكشات الخفيفة التى كان يرسلها للمجلة . ثم يقع الحدث الذى يستطيع أن يولد فى نفسه العمل الفنى الذى يتطلع إليه . يخرج الثلاثة الذين جاءوا به إلى الجبهة فى مهمة إلى الشاطىء الغربى . صاحبهم إلى قرب الشاطىء وهم ذاهبون ، وراح ينتظر بعد ذلك عودتهم قرب الفجر . وعادوا . ولكن أية عودة ! عاد اثنان منهم فقط . أما الثالث ، عبد الحى بالتحديد فعاد شهيداً غارقا فى دمه . هل لهذا أطلقت عليه الرواية اسم « عبد الحى » ؟ ويقرر فناننا العودة إلى بيته ، إلى الاسكندرية « لأنفرد وحدى باللون لأثبت عودة الفجر » وعندما انتهى منها كان راضيا « حزينا » . وضع فيها « العودة » كما رآها ، وكما يراها بكل ما تعنيه رؤيته من معنى سياسى وفنى . وكان راضيا وحزينا وهو يرسل لوحته إلى رئيس التحرير ملفوفة بأوراق الجرائد القديمة وأخبار حرب الاستنزاف وخطب عبد الناصر . لعل الرضى أن يكون بإرسال لوحته للنشر ، أما الحزن فلعله لأنها كانت ملفوفة بما يتعارض مع رؤيتها ! وفى اليوم التالى يتلقى — راضيا حزينا كذلك . كلمة من رئيس التحرير يخبره فيها إن اللوحة رائعة وعظيمة ولكنه لا يرى وضعها فى المعرض ولا تصلح غلافا للمجلة ! كان راضيا بتقدير رئيس التحرير للوحة ، وحزينا لرفضها مع ذلك . لماذا رفضت ، وهل كان من الطبيعى أن ترفض ؟ أم هل كان من المنطقى أن تقبل ؟ .

هكذا نجد أنفسنا فى هذا الفصل فى قلب حدث كبير هو حرب الاستنزاف وفيه وبه يتم التخلص من الحصر والعجز بالإبداع ولكن لا يتم التخلص من الحصار المضروب على الإبداع . هل سينتكس الفنان نتيجة لهذا ويعود إلى حالة الحصر والعجز ؟ فلنحمل سؤالنا هذا إلى الفصل الرابع . على أننا قبل ذلك نحب أن نلاحظ أمرين : الأمر الأول هو أن خروج الفنان من حصره

وعجزه فى الفصل الثالث وتفجر الإبداع فى نفسه وتحققه إنما كان ثمرة المعايشة والتفاعل مع الحدث الكبير ومع العلاقات الإنسانية والمأساوية التى كانت تزخر بها جبهة هذا الحدث الكبير . وهذا ما يشكل دلالة فى العلاقة بين الفن والواقع كتعبير عنه وموقف منه قد تختلف مع المفهوم الإطلاقى للفن أما الأمر الثانى فهو هذا التوازى الذى حاول هذا الفصل لن يقيمه بين حالة

الحصر عند الفنان وما يحدث فى جبهة حرب الاستنزاف بوجه خاص . وهو يبدو فى الحقيقة توازيا مفروضا مصطنعا لا يثير اقتناعا فنيا . فلم تقدّم الرواية نفسها أى معالم للحصر فى الجبهة أو اللا فعل فى الجبهة .

واستشهاد عبد الحى ليس حَصَراً وإنما هو معنى من معانى الفعل البطولى الممهِّد لفعل أكبر . ولكن لعل الحكم بالحصر على حرب الاستنزاف أن يكون تعبيرا عن معرفة وإحساس لدى « الفنان ـــ المؤلف » لم تتضح معالمه فى الرواية أو لعله أن يكون استباقا لما سوف ينجم عن حرب اكتوبر فيما بعد [هذه الحرب التى تأسست على خبرات حرب الاستنزاف] من تحرير ناقص بل تحرير مهدر .

هل تحتمل هذه اللحظة الروائية أن تحلّق بنا نحو هذا الأفق البعيد من الإرهاص والتوقع ؟ قد نجد فى الفصل الرابع ما يؤكد أو يدحض هذا التساؤل . وإن كنا فى هذا الفصل الرابع نتوقع أن ينتقل بنا فناننا ببنية روايته إلى « الفردوس » بعد معاناته للخطيئة ، وبعد تطهره بالعمل الفنى « عودة الفجر » رغم رفض السلطة السياسية (لا الجماليّة) لهذا العمل ، بل بالأحرى بفضل رفضها هذا العمل فلو انها قَبلْته لكان الأمر يدعو إلى الشك فى قيمته الفنية والدلالية بحسب ما وجهته الرواية من نقد للأوضاع والقيم السلطوية السائدة ! .

يكاد البدء الحقيقى للفصل الرابع أن يكون تحليلاً للوحته « عودة الفجر » . وهو تحليل يكاد يشير إلى دلالتها . إن بقع الدم على يد عبد الحى هى مصدر الضوء فى اللوحة ، لأنها « على دكنتها (...) وفى عمقها كأنها تشير وتشد كلمة الشط الشرقى ووهم ما عليه من مواقع راسخة ثقيلة تشد الروح والعين إليها فى تماس اتجاه القارب المسحوب المقترب إلىّ على الشط » ص ١٤٣ الا توحى هذه الكلمات بهشاشة وجود العدو الاسرائيلى على الضفة الشرقية وضرورة اتجاه قواربنا المقاتلة إليه !؟ إن الفنان هنا لا يكتفى بالحديث عن لوحاته بالإمساك بحركة اللون فيها ، وإنما يعرض لدلالتها ، بل أكاد أقول لمضمونها . بل يعترف بأن « معنى الحكاية والمنظور لا يمكن مع « عودة الفجر » الخلاص منه أو أكله » بقصد استيعابه فى تجريد لونى خالص . اى أنه يقر فى هذا المجال ، وفى هذه التجربة الحية ، ضرورة الحكاية والمنظور بما يتعارض مع مفهومه الإطلاقى للفن فى الصفحات السابقة . ولعله لهذا نراه فى الفصل الخامس بعد ذلك يكاد يتنكر لهذه اللوحة . بل يحمد الله أنهم قبضوا عليها وحجبوها ، مفسراً ومبرراً ما جاء بها من محاكاة حكايته بأن ظروف الحياة قد أرغمته على ذلك !! [ص ١٨٩] .

ويواصل تفسير لوحته فى هذا الفصل الرابع بتفسير رفضهم لها . وهنا تبلغ إدانته السياسية والفكرية للمرحلة الناصرية حداً بعيداً يصل إلى حد القذف . فهو يشير إلى ما صرح به عبد الناصر فى موسكو « لقد أخذنا الأسلحة ولم ندفع مليما واحداً .. البعض هدية والباقى سندفع ثمنه على أقساط طويلة الأجل » ويعلق الفنان فى الرواية قائلاً « هل هذا صحيح فعلاً ... هل بدأت « عودة

الفجر » تدفع هذه الأقساط مباشرة برفضها » ، ص ١٤٣ — ١٤٤ . أى أن رفض اللوحة ((الفن الخالص الصريح النقدى) هو القسط الذى تدفعه ثمن الأسلحة (العلاقة السياسية والإيديولوجية) لموسكو ! أو على أقل تقدير : إن رفض هذا الفن الصريح النقدى مرتبط بعلاقتنا بالاتحاد السوفيتى ، أو بتعبير أكثر شفافية إنه نقد ورفض للعلاقة بين الفن والإيديولوجيا ، وهو نقد ورفض للحكم على الفن من الزاوية الإيديولوجية أو الشعارية الآنية . وهذا ما يتسق بغير شك مع المفهوم العام للفن الذى يسعى الفنان إلى تحقيقه .

على أن الرواية فى هذه اللحظة من بنيتها الفنية تتحول كذلك إلى أحكام تقييمية خطابية مباشرة تتعلق بالرقابة التى تفرضها ثورة يوليه على الحقائق « إن أعمال القوات والجنود على الجبهة وكل أبطال هذا العبور المحدد المفاجىء كلهم جميعا مثل « عودة الفجر » .. قد تكون رائعة ولكنها مرفوضة نسجلها ونخفيها وكأننا نخشى منها (...) وعشنا جميعا فى هذا الحصر القومى الذى نلتقط فيه ما يُرمى إلينا من فتات المعلومات والتجارب والخبرات حتى كادت نفوسنا وعقولنا تضمر من قلة المعلومات وندرة المشاركة ومحدودية الفعل » ، ص ١٤٤ » ما أكثر ما يلفنا ويحيطنا من محرمات منذ قامت الثورة لتحقق الحرية والكرامة فأوقعتنا فى هذا الحصر المستديم (...) وآن للأمة أن تتسلح بقوة الوحدة ووحدة القوة . لا أحد يسأل متى يجىء هذا الآن . ولماذا لم يحن . وأين هى الوحدة التى ستقوينا أو القوة التى ستتحد . خلاصنا فكر لا تحده حرمات وفن قادر على الإفصاح عنها . وأين تأتى القدرة على كل هذا إلا فى العزلة والتفرغ » ص ١٤٥ عذراً على هذا الاستشهاد الطويل .

ولكنه استشهاد ضرورى . ففيه يبرز مرة أخرى تأكيد الفنان لهذا التوازى بين **حصره الذاتى والحصر القومى** . وكلاهما ـ كما يقول النص ـ سببته عملية التحريم والحجر التى فرضتها الثورة . ولكنه فى الحقيقة يُبرز معنى للفن قد يكون نقيضاً لتعريفاته السابقة واللاحقة . فعندما يقول « خلاصنا فن قادر على الإفصاح عن المحرمات » ، نجد هنا أن مفهوم الفن يكاد يعود إلى مفهوم « الفن ـ التعبير » الذى ترفضه الرواية . بل يصبح الفن ـ كما جاء فى لوحة « عودة الفجر » نقداً ودعوة ومنظوراً . على أنه قد نقد هذه اللوحة لهذا السبب بعد ذلك . وقد يبدو من الغريب أن ينتهى هذا النص ذو الطابع النقدى الرافض الداعى إلى التغيير ، بالقول بأنه لن تأتى القدرة على كل هذا إلا فى العزلة والتفرغ المستديم ! ولكنه موقف منطقى ، رغم مظهره المتناقض ، لأن التغيير عند الفنان إنما يتحقق بالفن نفسه ، بإيجاد الوجود المستقل المغاير ، أى بالعمل الفنى وحده . على أن هذا البعد النقدى ـ الاجتماعى والسياسى ـ فى هذه اللحظة من بنية الرواية وهو امتداد لنفس هذا البعد فى لحظات سابقة .

يشكل التباسا وازدواجا مع المفهوم الإطلاقى للفن فى الرواية . إلا أن هذا البعد النقدى فى هذه اللحظة بالذات من بنيتها ، قد يكون جزءاً من تطور بنيتها ، ومن تصاعد أزمة الفنان فى محاولته الخروج من مرحلة الخطيئة والتطهير إلى « فردوس » الإبداع المكتمل . لقد أصبح حراً حرية مخيفة تسبب الدوار . لقد تخلص من الجبهة وحرب الاستنزاف و « عشت هذا المعنى المخيف لما تعيشه مصر من حصر ومحدودية العمل (...) أصبحت منفيا مبعداً عن المشاركة » فماذا يستطيع أن يفعل بحريته « ماذا تستطيع أن تفعل ، وأين تصل بعد

الجحيم والمطهر » ص ١٥٥ والغريب أنه وهو يؤكد حريته يتساءل : « هل أعود لزوجتى أو لامى أو أن أحيا من جديد مع لويزا » ص ١٥٤ . إن أمه قد سقطت فى لحظة سابقة من الرواية « لا تقوم ولا تموت » ص ٩٥ . وإن قال فى موضع آخر بشكل أكثر تحديداً « إنه فقدها » أى ماتت على الأرجح ص ١٨٥ . أما زوجته فقد ماتت بعد النكسة . أما لويزا فهى بعيدة فضلاً عن أنها طردته من حياتها . فماذا تعنى هذه العودة الآن ؟ هل هى خطأ كذلك فى كتابة أحداث الرواية أو هى جزء وجدانى من لحظة الإحساس العميق بدوار الحرية وقسوة الوحدة فى هذه المرحلة من معاناته ؟!

ويذهب إلى تمثاله الأول الرابض على البحر . وهناك وجد امرأة عادية من الإسكندرية تتشح بالسواد قابعة فوق تمثاله وعندما يراها يصيح « وصحت أُمسكُ بالواقع . قاعدة كده ليه » . وهى للمرة الوحيدة الذى يستخدم فعل الإمساك لغير ما هو فنىّ . وسنعرف بعد ذلك أنها زوجة صياد ، هو الذى رسمه الفنان فى المطعم عند ذهابه إلى بيته فى الإسكندرية ، وسيكون هو قاتله فى ختام الرواية . يدعوها إلى العمل فى بيته وتذهب على وعد غامض . ويموت تمثاله الأول الذى أفاق على البحر ، لأنه قد ماتت العلاقة بينهما . ويغوص هو فى ذكرياته الإيطالية مع لويزا ، مع حواره معها حول الكوميديا الإلهية وألف ليلة وليلة » وهنا نفهم معنى عودته إلى ذكريات الماضى واختياره لويزا . فعودته إليها هنا وحواره معها هو معنى من معانى أزمته الفنية .

قال لها ما معناه إن المعمار اللاهوتى والفلسفى فى الكوميديا يُضعف من فنيتها . أما ألف ليلة وليلة فهى مدرسته الفنية . « إننى أعرف كتابى » ص ١٥٩ . وهو يقف فى مقابل دانتى . « ألف ليلة وليلة عكس الأساطير اليونانية وعكس دانتى . لا تصنع الغرام والعشق إلا فى البدن ولا تنقله إلى حكاية ، وتفسير لظواهر الطبيعة أو التاريخ .. أليس هذا أقرب إلى الفن (...) يظل المعنى والتفسير حق للمتلقى يختلف فيه وتتعدد صوره ولكن يظل دائماً فى صور الحكاية هذا اللقاء المبكر الأول مع واقع هو واقع فنى » ص ١٦٣ وهكذا تلهمه ذكريات هذا الحوار القديم العودة إلى ألف ليلة وليلة ومحاولة رسم حكاية من حكاياتها ، هى حكاية « وردان الجزار » . ويرسمها محاولاً جهده أن يصارع الحكاية فيها وأن يقدم « وجوداً حيًّا للقاء الحى الذى يتم بين الحب والموت ، وتتحقق من خلاله معجزة الوجود المفارق المصنوع من الشكل واللون » ص ١٦٧ ويرسم ثلاث لوحات معبرة عن هذه الحكاية بعد ان افرغها مما يتصور من حكايتها . ويجلس يتأملها . هل نجح . هل تخطى المطهر إلى فردوس الإبداع أم « غلبته الحكاية . وصرعه المعنى وهو الآن على أبواب الجحيم مرة أخرى » ص ١٧٢ ويدق الباب وتدخل المرأة ذات الرداء الأسود ويدخل معها الفصل الخامس .

« إن خطايا البشر مهما فظعت وبشعت قابلة للتوبة والغفران (...) أما خطايا الفن فلا غفران لها (ص ١٧٨ — ١٧٩) وخطايا الفن هو العدوان على وجود الفن ، هذا الوجود المستقل المفارق . قالت له هذه المرأة العادية وهي تشاهد لوحاته الثلاث « دا انت راسم حكاية » ص ١٨٢ وأحس أنها تملك قدرة على المعرفة والحكم والإدانة ص ١٨٧ وهكذا استحالت هذه المرأة عنده إلى صاحبة طاقة روحية نافذة قادرة على إدراك خطايا الفن ص ١٨٧ من أين أتت لها هذه القدرة التى منحها لها الفنان ؟ هل تريد الرواية أن تقول لنا إنها

التلقائية الشعبية التى لم تلونها إيديولوجيات ؟ . على أن الرواية تعطى للمرأة اسم « حسنين » . ماذا يعنى هذا ؟ هذا الاسم هو تكوين اسمه . فاسمه حسن . وماذا يعنى أنها تشبه أمه كما تقول الرواية ؟ أهى مجرد مصادفة من مصادفات حكائية الرواية ، أم تحمل دلالة رمزية كبعد حميم باطنى من أبعاد الفنان نفسه ؟ .

على أن هذه المرأة تقدمها الرواية كامرأة عادية بسيطة . ولهذا فعندما قالت إن ما رسمه هو حكاية ، لم تكن تعنى أبداً من حيث أنها امرأة عادية بسيطة أنه ارتكب خطيئة فنية ، أو صنع شيئاً نقيضاً للفن . فهى لا تعرف ما هو الفن . ولماذا لا يكون الفن عندها مثل الحكاية التى تسمعها فى المسلسل الذى يذيعه « الراديو اللى جابهولى جوزى قبل ما تخلص البطاريات » ص ١٨٣ . بل لعلها خرجت من بيتها تبحث عن حكاية بعد أن انتهت البطاريات ! كانت تحب الحكايات . فقد طلبت منه ان يحكى لها حكاية « أىّ حكاية » ص ١٨٤ ولهذا فهو الذى تنبه إلى الطابع الحكائى غير الفنى [بحسب فلسفته الجمالية] للوحاته الثلاث ، وليست هى التى تنبهت إلى عدم فنيتها نتيجة لطابعها الحكائى . وهكذا يأتى إحساسه بخطيئة الفن فى اللوحات من داخله على لسان حسنية ! .

ويعود فناننا مرة أخرى إلى الإحساس بالخطيئة . فهل يستطيع أن يسترد إيمانه بالفن وأن يكفر عن خطيئته ص ١٩١ ألم يعترف بخطيئة على لسان حسنية ! ويغوص فى جسد هذه المرأة كل ليلة كأنما يحاول أن يؤكد إحساسه بالخطيئة واعترافه لها . وتشتد أزمته وإحساسه بأنه فى قاع القاع من الجحيم . وتشتد فى ذات اللحظة من بنية الرواية أزمة الواقع المصرى وإن تجسدت هذه المرة فى المشابهة بين أزمة الفنان وازمة جمال عبد الناصر . ص ١٩١ « فعظمة الرجل (عبد الناصر) مقررة ، مؤكدة رغم أنه محصور محاصر ، ورغم أن قدرته على العمل محكومة بغيره وهذا حكم التاريخ وظروف العالم . ولكنه كان عاجزا وسيظل غير قادر على الوعى بخطيئته والاعتراف بها » ص ١٩٢ إنه هو كذلك ـــ فناننا ـــ ما يزال فى قاع الجحيم ، فهل يكمل اعترافه ويتمكن من خوض معركة خلاصه وحده ؟ فليؤكد إذن مرة أخيرة عقيدته الفنية فى هذا المانيفستو الثلاثى الأبعاد :

— فى الفن لا تلمس العاطفة أو تطلقها بل اختزنْها وتعلّم كيف تجعلها تفرض نفسها على من يرى ..

— فى الفن لا تعبرْ عن الفكرة أو تصوغها بل اجعلْها تتجسد .

— فى الفن يجب أن تتخلصْ من كل الإشارات والإحالات ليصبح كل ما تعمل ضرورة . ص ١٩٢ .

وهكذا أخذ « فن آخر » يتحرك فى نفسه غيْر خطيئة اللوحات الثلاث ، ويتزامَنُ مع عام ١٩٧٠ أى يتوازى مع مرحلة جديدة **متقدمة** من المعركة بين مصر واسرائيل .

وذات يوم رأت حسنية الصورة التى رسمها الفنان فى المطعم ، فتعرف فيها وجه زوجها . وتختلف مواعيد زياراتها له . وينقطع هو عن العالم متطلعا أن يبدأ العمل الجديد . ويتوازى هذا مع تصاعد بعض الأحداث العسكرية . ويتشابك إحساسه بحاجة مصر إلى معركة ، وبحاجته هو إلى عمل جديد . وبعد أيام انتهى من عمل . احس به كاملاً ، حقق به صناعة الوجود ورفع عنه الخطيئه . ويذهب إلى بيت حسنية ليفرق روحه وبدنه فيها ، أى فى الواقع ! وينتهى الفصل الخامس والأخير من الرواية وتنتهى به أحداث الرواية وتكمل فلسفتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كذلك . ثم نقرأ بعد ذلك اعتذاراً من ناشر الكتاب نتعرف منه على أن الفنان وُجد مقطوع الرأس مع زوجة القاتل ، وأن رأسهما المفصولين كانا موضوعين كما وضعهما الفنان فى إحدى لوحاته الثلاثة المستمرة من حكايات ألف ليلة وليلة والمرفوضة من جانبه ! ونتعرف منه كذلك أن عمله الذى انتهى منه ما يزال فى الجبس لم يصب فى البرونز الذهبى كما كان يريد الفنان . ونتعرف منه كذلك أن جمال عبد الناصر قد مات فى نفس اليوم ، ولا نحتاج أن نتعرف منه على أنه هو كذلك مات قبل أن يكمل معركته !

هل انتصر الواقع على الفن ، وانتصر النقص على القدرة على الكمال ؟

هذه هى التضاريس الرئيسية — فى تقديرى — « لإجازة تفرغ » . إنها رواية بغير شك ، رواية بحكاياتها ، كان موضوعها الفن ومعناه فنان فى إبداعه ، ولكن الطريق إلى هذا الإبداع كان عبر علاقات وأحداث ومواقف وتقييمات . وهى رواية بوحدة موضوعها وتنميته الداخلية المستمرة ، وتواحد هذا الموضوع تواحداً حميماً مع لغتها البالغة الرهافة والتركيز والعمق والنابعة من صميم موضوعها ، وإن تخلخلت فى بعض الأحيان وأصبحت أوصاف خارجية مسطحة أو أحكاماً مجردة زاعقة سواء فى مجال الفن أو فى مجال السلوك الأخلاقى والسياسى . والحقيقة أن لغتها بشكل عام بتركيزها وتضمُّنها معرفة حية تفصيلية بتاريخ الفن ، والأساطير اليونانية كانت وظيفةً أساسية من وظائف بنية الرواية نفسها . على أن الرواية كانت تعبر عن هذه البنية بأربع لغات فى الحقيقة ، بهذه اللغة الفنية المركزة شبه الشعرية النابعة من عمق أزمة المعاناة الفنية ، والمثقلة بالثقافة والمرصعة بالعديد من الأسماء والتعابير الاصطلاحية والمعلومات والأسماء الفنية والأسطورية ولقد صانت هذه اللغة روائية الرواية وعمقت دلالتها ، وبلغة ثانية يغلب عليها الطابع النظرى التجريدى التعليمى ، ولولا أنها كانت تعالج القضية الأساسية للرواية وهى قضية الفن لشرخت الرواية وقضت على وحدتها . والغريب أنها رغم طابعها النظرى التجريدى ، وربما لأن التعبير بها جاء فى شكل إفضاء ذاتى من جانب الفنان ، كانت عمقاً كذلك من الأعماق الأساسية للرواية . أما اللغة الثالثة فكانت لغة عادية مباشرة مليئة بالأحكام العلمة ، أو التوصيفات المسطحة أو النسيج التعبيرى المتهدل ، وكانت تعبر فى أغلب الأحيان عن بعض صور العلاقات الاجتماعية والقيم الأخلاقية والسياسية المتدينة والمبتذلة . ولعلها كانت تخدم بهذا — فى بعض الأحيان — وجه الواقع الخارجى فى القاهرة الذى يهرب منه الفنان محتمياً بعزلته مع فنه ولغة فنّه . أما اللغة الرابعة فكانت اللغة العامية ، لا فى بعض الحوارات — وما أقلها فى الرواية ، وإنما كذلك فى بعض الكلمات العامية التى كان يعاملها مؤلف الرواية معاملة الفصحى ويصوغها فى صيغها .

على أن الرواية تثير بعضاً من أوجه الشبه بينها وبين رواية « القمر والستة بنسات » لسومرمست موم كما سبق أن أشرنا فى البداية . فشارل ستركْلاند أو بول جوجان هو حسن عبد السلام فى رواية « إجازة تفرغ » . حقاً ، إن رواية سومرمست موم تقوم أساساً على الطابع الحكائى التفصيلى على خلاف « إجازة تفرغ » . ولكننا نجد بين الروايتين بعض أوجه الشبه . فستركْلاند يترك زوجته وأولاده ويضحى بهما من أجل الفن ، بل يخون صديقه الذى آواه فى بيته أثناء مرضه ويأخذ منه زوجته

« بلانش » . وعندما تنتحر بلانش بسبب هجره لها لا يشعر بأى إحساس بذنب أو خطيئة .

حقا إن حسن عبد السلام يرتكب مثل هذه الأمور كذلك فيضحى بأمه وزوجته ويخون أستاذه فى زوجته لويزا ولكنه يعيش إحساسا عميقا بالخطيئة . والمرأة عند كليهما — وخاصة عند ستركْلاند — هى مجرد وسيلة للمتعة . وكلاهما يصرح بأنه لا يؤمن بالحب ، إلا اننا نستشعر عند حسن عبد السلام — رغم كلامه السلبى عن الحب — قلبا عامرا بالحب ، لا بالنسبة للمرأة فقط بل بالنسبة للإنسان عامة وللوطن بوجه خاص . على أن كليهما هرب بفنه بعيداً ، فسافر « ستركْلاند — جوجان » إلى تاهيتى ، وسافر حسن عبد السلام إلى الإسكندرية . وكلاهما كان يهتم بالزمن ماضيا أو مستقبلاً . فالمهم هو الحاضر الدائم . وكلاّهما كان يبحث عما هو جوهرى وراء الوقائع والأحداث الخارجية . ولا شك أن هذا اللقاء بين الروايتين فى شخصية فنانيْهما وفى مفهوم الفن لديهما ، إنما يرجع إلى أن كلا الفنانيْن من ابناء مدرسة الفن الحديث . على أن الذى يميّز بين الرؤية الفنية فى الروايتين — رغم وحدة مدرستهما الفنية — هو البعد الاجتماعى السياسى الأخلاقى بل الدينى (المسيحى !) فى رؤية الفنان المسلم حسن عبد السلام ! ولعل هذه النقطة هى التى تثير إحساسا بالالتباس ، — إن لم يكن بالتناقض أحيانا — فى مفهوم الفن طوال الرواية . فالفن فى التعبير الروائى عنه تعبيراً نظريا ، ذو طبيعة مكانية إطلاقية مستقلة مغايرة للواقع الخارجى . وليس محاكاة حكائية أو تعبيراً عن أى شىء خارجه . ويتجلى هذا كما رأينا فى محاولة الفنان القطيعة مع المجتمع ، مع الاسكتشات الفنية المسطحة ليتفرغ لإبداع الفن — القيمة — المستحيل — الوجود المغاير » . ولكننا لا نلبث أن نستشعر أن أزمة الفنان هى أزمة ممتدة وموازية لأزمة المجتمع . فما يصيبه من حصر يقابل حصراً قوميا عاما . والتوازى لا يجعل من الفن وجوداً مستقلاً مغايراً مقابلاً ، بل يجعله ثمرة من ثمرات الواقع الخارجى وموقفا نقديا منه بالعزلة نفسها عنه . ومن الطبيعى أن تختلف البنية التعبيرية للفن عن الواقع . فالفن بنية تعبيرية لها خصوصيتها المستقلة المتميزة . إلا أن هذه الخصوصية لا تقيم له هذه إلا طلاقية والقطيعة الكاملة فى كينونته عن كينونة الواقع .

ويبرز هذا الالتباس والتناقض من ناحية أخرى بين هذا المفهوم الاطلاقى للفن فى الرواية وبين بنية الرواية نفسها ، لا من حيث جانبها الحكائى فقط ، وهو محدود على أية حال وإنما بما تتضمنه من أحكام وتقييمات ومواقف وشعارات أخلاقية وسياسية واجتماعية بل ولاهوتية وفنية أحيانا ، ونتساءل : هل هذا الالتباس والتناقض بين الإطلاقية المكانية للفن فى الرواية كمفهوم وكهدف يسعى الفنان إلى تحقيقه وبين الرؤية الزمنية الإيديولوجية التى تجسدت فى بنية الرواية نفسها عبر أحداثها ومواقفها والعديد من أفكارها ، هل هذا الالتباس والتناقض يتضمن نقداً تطبيقيا بنيويا للمفهوم النظرى للفن فى الرواية نفسها ؟ .

إن رواية « إجازة تفرغ » قد كتبت كما يقول مؤلفها بدر الديب طوال تسع سنوات . فهل أثرت هذه المساحة الزمانية وما تتضمنه من وقائع وأحداث وخبرات فى خلخلة المكانية المطلقة لمفهوم الفن فى الرواية مما أفضى إلى هذا الالتباس والتناقض ؟

على أننا فى الحقيقة لو عدنا إلى مجمل كتابات مؤلف الرواية ، الاستاذ بدر الديب ، سواء كانت قصصية أو شعرية أو تأملية خالصة لوجدنا هذا التوازى والالتباس والتناقض أحيانا بين ما هو حكائى مطلق وما هو زمنى إيديولوجى حتى فى بعض كتاباته الشعرية الخالصة ! ما أريد أن أقيم مقارنة بين مفهوم الفن فى هذه الكتابات لبدر الديب الشاعر الفنان وبين مفهوم الفن فى إفضاءات حسن عبد السلام الشخصية التى أبدعها بدر الديب فى روايته . حقا ، ما أكثر أوجه الشبه بينهما فى التناول النظرى لمفهوم الفن . ولكنّى أعالج هنا « إجازة تفرغ » باعتبارها رواية ، لا باعتبارها مذكرات أو تأملات فى الفن .

وأياما كان الأمر فنحن أمام رواية جديدة تماما فى أدبنا العربى ــ أو أمام وجود فنى جديد مستقل مغاير بلغة الرواية ــ وهى إضافة جديدة بغير شك إلى أدبنا المعاصر فى موضوعها وفى إشكالية بنائها . ولعلها بموضوعها سوف تفتح من جديد ــ الحوار القديم ــ وإن كان من خلال الإبداع الفنى نفسه والنص الأدبى الرفيع ــ حول العلاقة بين الفن والواقع . ولعل هذه الرواية بالتباسها بين المطلق والزمانى ، بين الفنى والواقعى ، بين الواقع والقيمة أن تكون تعبيراً ــ رغم إرادة صاحبها أو بوعيه الخبيث شأن كل الكتاب والفنانين ــ عما يجتاح واقعنا العربى هذه الأيام من التباس مأساوى عميق حاد يفجرّ الحاجة ، والضرورة ، إلى عمل ، إلى قيمة ، إلى موقف إلى تغيير . ولكن يبقى السؤال : أى عمل وأى قيمة وأى موقف وأى تغيير ؟ وهنا نجد أنفسنا بالضرورة فى ملكوت الإيديولوجية أقصد إنسانية الإنسان . هل يمكن الخروج منها باسم أى مشروع مهما كانت درجة تجريده وإطلاقيته ؟! .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القـــيد

لأنّ العرارَ بنجدٍ هو التاجُ والهدهدُ النبوىُّ .. نسوق الرواحلَ
نجدٌ قميصٌ من الأبنوسِ ، وسيفٌ من الزعترِ المرِّ ...
مال الغبيطُ بناكىُّ نميل معاً
هذه صورةٌ بالبروفيل للموتِ فى الصَّحراءِ
وندخلُ فى رقْصة « الفالس » ، أو فى جلوس التشهدِ
شيخوخةُ الصحراء رغيفٌ من الجصِّ ، وقتٌ بغير ذراعين ...
يا حادىَ العِيرِ أين الطريقُ إلى (رامتانِ)
وسجَّادةٍ هجرتْ إخْمصَيْها التراتيلُ ؟ لا أين يا حادى العير ، بل كيف ؟

بل صوتُ (ليلى) دروع ملوَّنةٌ وأَساورُ ...
آن لنا أَنْ نؤرخ فى موسم العطر بالياسمين المُعلَّب ، أو أن نحنِّطَ أعينَنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا عراراً بنجدٍ نفىءُ إليكَ وفى دمنا توبةُ صبغت شعرها ...
ضحكٌ مُغْلقٌ ، يا عرارا بنجدٍ ، وفى دمنا سفن ومجاديفُ
كنا نقول : سيخترعُ الليلُ أشخاصَهُ فنعود إلى رقصةِ الفالسِ
فالبعض يحملُ ضحكته ثم يجعلها حائطا يتسلّقُهُ ، ثم يقفزُ فى البحر
والبعض يجعل ضحكته حذْوةً أو لجاما لهذا الحصانِ
الذى سوف يحرسُ تلك النّواويسَ ...
والبعض يحضر قبراً لضحكته قائلاً : إنها سوف تُبعثُ
يختبئ البعضُ فى سُحُبِ الخمرِ ...
أو ربّما يتسلّلُ ... يفتح بابَ الحَرَمْلِكِ
حيث الثمارُ التى اغتسلت فى رحيق البلاتينِ
أو حيثُ زهرُ الأناناسِ يسقطُ من شجرِ الرغبةِ
البعضُ فى كبرياءٍ رصاصيّةِ اللونِ
لا يتبوأُ مقعدَهُ فى الفراغِ الذى يتفكّكُ
بل يتلاشى رُوَيْدًا رويداً ...
دخلنا إلى بُؤبؤ الصحراء ... إلى النطفةِ المستديرةِ
لاباب يفتحُ مزْلاجَه فى أصابعنا
غير بابٍ له هيئةُ اليَرَقانِ ، وباب له هيئةُ النومِ فى الصيفِ
(سوقُ عكاظٍ) تبيع لنا مُومياء (البسوس)
وحين ننام نراها وقد خرجت من أظافرنا

ناقةٌ ذات رأسٍ من الصَّرْفانِ
وجسمٍ مضاءٍ بجغرافيا الموتِ
أو قد نراها وقد جلستْ بيننا حول مدفأة الغاز تقرأُ بعض الجرائد :
بيروتُ غيبوبةٌ تتساقط أسنانُها
ومصابيحُ تعتقلُ الضّحكَ المتسكع فى اللّيل
بيروتُ ثدىٌ من الريشِ ...
أَيَّةُ مُشكلةٍ أن نكون طيوراً لها الحقُّ
فى أنْ تُحدّد نَوْعَ الغُموض الذى سوف تحملُ مزمورهُ ؟
ثم تختار نوع البحار التى سوف تكسرُ قِرْميدَها ؟
(كُوبرنيك) يدخلُ حرب الخليج فتسقط من يده الشمسُ ...
هل يصبحُ الليلُ ليْلَيْنِ ؟ هل يجمعُ الصبح كلَّ صناديقهِ وحوائجهِ المنزليةَ ؟
هذا جدارُ البداهة ... فلنتخذْ تحته مقعداً
فجميعُ المقاعد تحتلُّها مومياءُ « البسوس »
وها إنه الليلُ .. ميلادُ كلِّ التوائمِ ، باكورةُ الفرح الخارقِ ...
المنجلُ الذهبىُّ
....
وها نحنُ فى ردْهة اللّيل مُتّشحين بشِعْر الصعاليكِ .. نحملُ أقراطَ
نجدٍ .. دماليجَهَا ..
والحُداء الذى يتنفَّسُ فيروزُه فى مواطئ إحساسنا

صوتُ (ليلى) وُضُوءٌ ينشّفُ كفَّيْه فى وَرَق الفجر
يا حادىَ العيرِ لا أينَ ... لا كيْفَ ... لكنْ : لماذا ؟
فإن الغبيط يَميل فتسقطُ من حجر الوجه كلُّ التقاويم
والزمنُ المورفُولوجىُّ ..
لايتبقى على حجر الوجه إلاّ سنابلُ مكسورةٌ فى شهور (برمْهاتَ)
وامرأةٌ فى مخيِّلة النار تخبزُ أفكارها ،
وتميل على جذْع أُغْنيةٍ :

صوتُ (ليلى) زمنٌ تنبتُ فيه
زهـرةُ الحوذان / كـأسٌ تمزج الـوقت بشكل التـوتِ
والفخّـار والقـرْقَـفِ / جسرٌ مـن ثقـوبٍ /
وعذارى يرتدين المطر الأخضر / (ليلى) : ذلك الوعْدُ
الذى أنجزهُ البحرُ فأعطى طائرَ الماءِ مفاتيحَ البديهّياتِ /
(ليلى) أوَّلَ التاريخ كانت بلداً ريفيَّةً يسكنها شهرُ (برمهاتَ)
وكـانت شـارعـا أندلسيّـا / وحصى مُعشـوشبـا فى
جُبّة (النّيل) / و (ليلى) آخرَ الدهر كليشيـة على
إحـدى المسلاّت / وبئـرٌ لا تُلبى طَلَبَ الغُفْـرانِ /
هـذا صـوتُ (ليـلى) واقـفٌ فى بُقْعـةٍ عـريـانـةٍ
من ضجّة الأيدى / ...

وهذا البعيرُ الذى يتمرّغ فى نرجسيّته ، سيكون له أنْ يراوح

ما بين جنبيه ... ثم يحكَّ ملوحة إحساسه فى هُلاميّة
اللا نهاية ، يا حادى العير هل يُصبح الصيفُ جذراً كسولاً
من الثلج ؟ شمساً معلّقةً فى أكفِّ النراجيل ؟
أم يصبح الصيفُ صيفاً إذا ما عرضنا رقاب الفصول على شفرة النَّرْد ؟

هل يصبح الصيفُ وجهاً يحاول أن يستعير لبسمته شفتين
صناعيّتيْن ؟
أم الصيفُ يُصبح صيفاً إذا ما تشكَّل من دمنا طائرٌ يتأبطُ فأساً
ليغتَالَ كلَّ الحدائقِ ؟
إنك مُتّهمٌ بولائكَ لليل يا حادىَ العيرِ
والليلُ متهم بالولاء لهذا البعير الذى يتمرَّغُ فى نرجسيّتِهِ
والبعير يُذكرّنا — وهو يجترُّ تاريخ أَرجلنا — بخطانا القديمة
إنكَ يا حادى العير تعرفُ أنّا — إذا كحّلتْ طفلةُ الليل ضحكتها —
مُحْرمون ومتجهون إلى هذه النُّطْفة المستديرةِ
بل نحن متجهون إلى لُجّةٍ من قواريرَ ....
ها إنّ قَصْراً على هامة الرمل
يفرش معطفه (الإِسْتراكانَ) كى يمحوَ الصَّحَراء
وها إنّ باباً له رئتان من الضوءِ ، نحن إذن داخلَ القصر
فى سُرّة القصر آنيةٌ لدموع المُصلّين

قنّينةٌ للرماد المقدّس ، حولَ المرايا ظباءٌ ، خراتيتُ
تخرجُ من شجرٍ نيِّئٍ ثم تفتح بابا لبهجتها المستطيلة
حول غُصون المرايا نقوش جداريّةٌ :
خاتمٌ من خزائن (صفّين) فى عُلْبة من صهيل الخيولِ التى
أَحصنتْ فرجَها
نسخةٌ من حفائر معركة (الزابِ) :
راسٌ تدحرجُهُ الريحُ
يتّحد الشوكُ والأُقحوانُ بجبهته
ثم هذا هو (النيل) فى قفصٍ من زجاجٍ
وتلك هى الشمسُ تحمل ختْمَ (أَوَاريسَ)
يا حادى العيس
إنّ العرار بنجدٍ تزوّج أغلالَهُ ...
والطريقَ إلى (رامتانِ) هو القيدُ ... لا التاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جــابــر عصفــور

السفر فى منتصف الوقت

قراءة فى شعر أحمد حجازى

لم تكن هذه الدراسة النقدية ــ التى ننشر هنا قسمها الثانى ، والأخير ، لتحتمل التقسيم لولا ضرورات التحرير ، التى تمليها اعتبارات الوصول إلى أفضل توزيع متوازن لمواد العدد : ذلك أنها مكتوبة بإحكام منهجى ، يجعل من فقراتها السبع ، منظومة متصلة لا يجوز قطعها ، بدون التضحية بقدر كبير من متعة التواصل معها .

اشتمل القسم الأول ـ المنشور فى العدد الماضى ، على أربع فقرات من سبع ، انطلقت الفقرة الأولى من الدلالة التى تنطوى عليها قصيدة (منتصف الوقت) فى ديوان (أشجار الأسمنت) ، من حيث هى دلالة مركزية فى شبكة العلاقات التى لا تحكم الديوان كله فحسب ، بل تحكم أيضا ، الجرم الأعظم من تجربة الشاعر (المسافر فى منتصف الوقت) . فبينما يكون السفر هو الذى ينقلنا من (مرثية للعمر الجميل) إلى (كائنات مملكة الليل) ، فإن (البينية) فى (منتصف الوقت) ، هى التى تصل (الكائنات) بـــ (أشجار الأسمنت) . ليست (البينية) مفهوما استاتاكيا جامداً ولا لحظة سكونية مقتطعة من الزمان الأرسطى ، لتفصل بين آنِ مضى وآنِ سيجىء ، لكنها لحظة حيّة موارة كمفارق الفصول ، بكل ما تجيش به مِن تحولات وتحورات ، نلمسها فى (كائنات مملكة الليل) و (أشجار الأسمنت) ، على تراوح فى الميل باتجاه قطب وآخر من قطبىْ هذه (البينية) .

ليست هذه (البينية) رمادية دائما ، كما أنها ليست ابنة وعى الشاعر الخاص فحسب ، بقدر ما هى ابنة للحظة التاريخية ، ولذا فإن حركتها فى الوعى ، ترتبط,سلبا وإيجابا ،بحركة الواقع . فى هذه الحركة ــ هذا السفر ــ يتسلح الوعى الشعرى بتعويذتين ، تتمثلان فى أسطورة البعث وأسطورة المخلِّص ، والأسطورتان فى النهاية ، وجهان لشعرية طقسية واحدة .

لأن السفر لا يتم إلا فى زمن ، فقد كان لابد من رصد التراوح فى التجربة ، بين الزمن الخارجى الأفقى الممتد ، الذى يتماهى مع الزمن الفيزيقى ، والزمن الباطنى الذى لا يخضع إلا لقانون التجربة الروحية ، فى رحلتها ــ أو سفرها ــ الذى يعود فيه الوعى على ذاته ، الزمن هنا يميل إلى أن يكون دائريا ، حيث تكون الدائرة أكمل الأشكال ، وأسطورة العود الأبدى أقرب الممكنات ، وهكذا ، يكون الشعر المدور ، الذى تعود فيه الخواتيم إلى البدايات ، وترد فيه الأعجاز على الصدور ، هو أقرب الأشكال . والآن نترك القارىء مع القسم الثانى من الدراسة .

— ٥ —

ولكن الوعى لا ينشغل بالزمن وحده ، فى تعارضات منتصف الوقت ، إنه ينشغل به ضمن انشغاله بالحاضر المستحيل الذى يوقعه فى أحبولته . وإذ يؤرق الوعى نفسه بالأسئلة التى تقرع صمت هذا الحاضر كى تنطقه ، فإنه — الوعى — ينعكس على نفسه وينشغل بالكيفية التى يصوغ بها أسئلته ، فيطرح على نفسه هو أسئلة من قبيل :

كيف ترى ما لا يرى ؟!
تقتنص الرؤية والذكرى معا
وكيف تبنى من دمار ؟

هذه الأسئلة مبعثها أن منتصف الوقت لحظة متعارضة تقع على الشعر كما تقع على ما هو خارجه ، ومن ثم فإنها توقع الشعر فى تناقضات الحاضر المستحيل ، حيث يتقابل كل شىء على مستوى القصيدة نفسها ، من حيث إبداعها وتأثيرها . إننا إزاء وعى شعر يدرك أنه يغنى :

غناء رتيبا
على وتر مفرد يتردد بين مداريه
كالقمر العربى
هو الأبيض الأسود ، اللؤلؤ المعتم .

وإذ يطرح هذا الوعى على نفسه السؤال عن كيفية رؤية ما لا يرى ، بعد أن أدرك تناقض نغمته ، أو بسبب أنه أدرك تناقض نغمته ، فإنه لا يتحدث عن المرئى فى ذاته أو موضوع الرؤية فحسب ، بل عن كيفية الرؤية أو فعل الإبداع الذى يبنى رؤياه من الدمار ، ويتولد هو نفسه ، من رماد منتصف الوقت .

بعبارة أخرى ، نحن إزاء أسئلة تتصل بأسطورة الإبداع فى موازاة أسطورة الواقع . وهى أسئلة بدأت من لحظة الانكسار وضياع اليقين ، حين أدرك الوعى أن القوة السحرية للكلمات قد تبددت ، كما تبدد الحلم الذى كانت تبشر به ، فذبلت جذورها التى لم تعد تورق فى قلب العالم أو تصبح رايات :

تتقدم خطوات الإنسان
ليقيم على الأرض الجنة

ولم يملك الوعى المختفى وراء قناع « الفارس » الذى تحول إلى قناع « الأمير المتسول » سوى أن يطرح على نفسه السؤال :

ماذا أصاب الكلمات ؟ لم تعد تهزنا
ولم تعد تسرقنا من يومنا
تثير فينا العطف .. قد
وقد تثير السخريه
لكنها تموت تحت الأغطيه .

وبقدر ما كان السؤال يومىء إلى عجز الكلمات الباعثة للخصب ، كان السؤال يومىء إلى عجز الفارس الذى فقد قدرته الجنسية المرادفة للإبداع ، فالأمير المتسول صار شيخا عقيما ، يذوب سيفه قطرة لقطرة ، كأنه المجلى الأول من إله الخوف والجنس وآخر الذكور الذى ينتحر بعد أن أدرك عجزه . وإذا كان « الأمير المتسول » يطلب من جمهوره أن يطلق عليه الرصاص ، و « إله الخوف والجنس » يحز عنقه بمدية ، فإن إطلاق الرصاص كالانتحار علامة على العجز الجنسى الذى يغدو موازيا رمزيا للعجز عن الإبداع ، وذلك من عهد أبى تمام الذى قال :

والشعر فَرْجٌ ليست خصيصته
طول الليالى إلا لمفترعه

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ولكن العجز لا يتوقف عند فعل الانتحار أو الموت ، في هذا السياق ، إلا من حيث هو شعيرة للولادة الجديدة التي لا يمكن أن تتحقق إلا بالمواجهة التي تطلق الأسئلة — كالرصاص — على الإبداع ليبدأ دورة جديدة من دورات الخلق . أعني أسئلة تتجه إلى الشعر الذي يواجه الزمن التاريخي لمنتصف الوقت ، من حيث قدرته على الإسهام في تحولات هذا الزمن ، وقدرته على إعادة بناء هويته ، في فعل من افعال الانعكاس الذاتي الذي يغدو به الشعر موضوعا للشعر ، والقصيدة موضوعا للقصيدة .

هكذا ، اخذنا ندخل في عالم من المرايا التي يجتلي بها الوعي المبدع هويته ، ويعيد تاسيسها ، في ديواني « كائنات مملكة الليل » و « اشجار الاسمنت » في سياق نقرأ فيه :

لابد ان نطالع المرآة
او نصاب بالجنون والمقت .

ومطالعة المرآة علامة على رغبة المبدع في إعادة تاسيس هويته . وتبدو دلالة القصيدة المتابية المراوغة ، دالة في هذا التاسيس ، فنظل تدور نائية :

ونحن بين المرايا
نعشو لها بمهيض
من الجناح كسير .

وإذ تشعر القصيدة المبدع بالعجز ، فإنها تكرر صورة اخرى لآخر الذكور الذي كان يستعرض في المرآة أعضاءه سدى . ولا تفارق القصيدة تابيها ، فاللقاء بها كاللقاء بوردة الليل الفريدة لا يمكن أن يبلغ تمامه . إنها :

... تطل مثل الحلم زاهية
فادعوها إلى كاس واتبعها إلى نهر المرايا
نرتدى احلامنا الأولى
إلى أن نبلغ الزمن النقيّ
فلا نخوض ، ونشتهى
حتى يداهمنا الشروق
فنفرّ عريانين ، نغرق في نفايات النهار ،
ويستحيل جمالنا كسرا على الأبواب كاسفة البريق .

هذا اللقاء المحبط ، دائما ، يستفز السؤال عن سر عدم اكتماله . هل يرجع إلى أن القصيدة كالحقيقة الكلية للإبداع لا تنيل احدا منتهاها إلا بعد أن تنجاب عنه وجوهه الأخرى ويدرك منتهاه ؟ أم أن إدراك القصيدة يعني تمام الرؤيا ، وتمام الرؤيا يعني بداية الموت ، كأن إبداع القصيدة عرس عدمي ، مهاينه في الخراب الذي انبلجت منه رؤياه ؟ أم أن القصائد استعارات والاستعارات غوايات للذة والموت ، ولا يترجم اللذة والموت سوى اللذة والموت ؟ أم أن الشعر يصاب بالعنة عندما يصاب التاريخ نفسه بالعجز ، فيموت الشعراء عندما يعتل قلب الأمة ؟ وهل الجواب عن السؤال الأخير هو الذي يصل الشعر بالموت في قصائد « أشجار الاسمنت » ، فيربط موت الشعراء (صلاح عبد الصبور ، أمل دنقل ، صلاح جاهين) بموت عالم باكمله ، والدخول في النفق المظلم لمنتصف الوقت ؟ ذلكن هل السفر في هذا النفق المظلم هو المسئول ، وحده ، عن اقتران البحث عن الإبداع ، أو مساءلته ، أو مطاردته ، بالإحباط الدائم ؟

أيا كانت الاجابة عن هذه الأسئلة فإن دلالة الأسئلة نفسها تلفتنا إلى ظاهرة مفاجئة ، في ديوان « أشجار الاسمنت » ، آخر دواوين حجازى ، فتلك هى المرة الأولى التي ينقلب فيها الشعر على نفسه على هذا النحو ، كما

وكيفيا ، فى كل دواوين حجازى ، فمن بين ست عشرة قصيدة يتشكل منها الديوان تتحدث إحدى عشرة قصيدة عن الشعر ــ الإبداع ، على نحو كلى أو جزئى ، هو الأول من نوعه فى تاريخ الشاعر ، كما لو كان الشعر الذى يسلط مرايا على العالم التاريخى ليقتنص دلالته ، قد أخذ يسلط عينيه على مراياه هو ، ليقتنص دلالتها على هذا العالم وفيه .

لنقل إن هذه ظاهرة ملازمة للحداثة ، فالوعى المحدث وعى منقسم على نفسه دائماً ، يراقب نفسه فى الوقت الذى يراقب العالم ، ويراقب أدوات إدراكه للعالم فى وقت واحد . وبقدر ما يتمرد هذا الوعى على عالمه التاريخى فإنه يتمرد على طرائقه الموروثة ، أو المعتادة ، فى الإدراك ، سواء إدراك نفسه من حيث هو حضور متعين فاعل فى الوجود ، أو إدراك إبداعه من حيث هو فعل مستقل فى الوجود . ولكن المفارقة أن تأكيد الفعل المستقل للإبداع ، وجوداً ، ينتهى إلى تأكيد عجز هذا الفعل فى الوجود .

إن العالم التاريخى الذى يراوغ الوعى ، ويوقعه فى حبالة منتصف الوقت ، يسقط نفسه على الإبداع ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فيبدو الإبداع كأنه مجلى لهذا العالم ، يعكس مشاهده ، ويتحول إلى شبيه له ، فينطوى على غواية ، طرفاها المتعة والإحباط ، اللذة والموت ، كما لو كان كل فعل من أفعال الإبداع مطاردة لسراب ، ظاهره الرى وباطنه الظمأ .

وتتكشف الدلالة التى يتضمنها صيد القطا . فى قصيدة « طردية » ، والتى تصل بينها وقصيدة « مطاردة الوجه الهارب » ، فى سياق يصل بينها و « خمس قصائد قصيرة » ، خصوصاً فى مقطعها الأخير ، حين نقرأ :

« ها انا احرث الصمت
ها انذا اشعل النار فى الصمت
اسرج من صافنات القوافى
مهرة
واطارد صمت الفيافى »

و « صافنات » القوافى كلمة كاشفة ، تصل المعنى الدال على الفرس (من صَفَنَ الفرس فهو صافن إذا قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة) بالمعنى الدال على الطائر (من صَفَنَ الطائر فهو صافن إذا مهّد لفراخه فراشا) فى دلالتها ، فتجعل من « المهرة » المسرجة من صافنات القوافى وجها آخر من « القطا » الهارب فى « طردية » ، وصورة أخرى من « الوجه الهارب » فى « مطاردة الوجه الهارب » . هذه الدلالة تسقط أداة المطاردة على موضوعها ، فى سياقاتها ؛ بالمعنى الذى يجعل من مطاردة صمت الفيافى صورة من صيد القطا ؛ وتصل بين حرث الصمت أو إشعال النار فيه ، ورمزية الإبداع التى يستوى فى الرمز إليها إشعال النار وتلهبها الذى ينطق الصمت فى المقطع السابق ، أو مطاردة الطير ومراوغته فى « طردية » ، خصوصاً حين تخايلنا صورة النار ، على النحو التالى :

حملت قوسى
وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعد
ابحث عن طير القطا
حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب
ولاح لى بريق يرتعد .

ولكن ما الذى ينتهى إليه صيد القطا ويومىء إليه فى قصيدة طردية (التى كتبت عام ١٩٧٩) ؟ إن « الطرد » فعل يتواشج فيه مدلول البحث عن القصيدة ، بمدلول البحث عن الهوية ، بمدلول البحث عن الحقيقة الغائبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمدلول البحث عن اللقاء الجنسى ، فى الدلالة التى ينطوى بها فعل الإبداع على كل هذه المدلولات . أما « القطا » نفسه فهو رمز متعدد المدلول شأنه شأن الطرد : يشتبك بمنطق الطير الذى هو منطق النفس ، بالمعنى الصوفى الذى نجده ممتداً من ابن سينا إلى فريد الدين العطار فى « منطق الطير » ، الذى لا يتباعد الرمز فيه عن القطاة التى تتبختر من شعر حافظ الشيرازى إلى الشعر الفارسى الحديث . ويشتبك رمز القطا بالجنس الذى يتسرب فى حركة الطير الأنثوية ، وفى التصور الذكرى للطير ، فيجعل القطاة علامة على المحبوبة ، والمنكر منها مردود إلى معنى الجنس فيها . ويشتبك بالتحولات الروحية التى ترتبط بالبحث عن الهوية فى طقوس الماء والنار . وأخيراً ، يومىء إلى الإبداع الذى يصل الاشتباكات كلها فى إهاب البحث عن القصيدة المراوغة كالمرأة ، والمتأبية كالحقيقة ، والملتبسة كالهوية ، والغامضة كالمصير .

ويبدأ الطرد مع الربيع (زمن التجدد والخصوبة والإبداع) فى لحظة من لحظات الوحدة أو التوحد فى المدينه التى خلت) ومع مراوغة العطر (وهو علامة رمزية من علامات التحول ، والجنس ، والإشراق والرؤيا) . والطرد يسعى إلى اصطياد القطا الذى يلازم الوعى ولا يكف عن مراودته (يتبعنى من بلد إلى بلد) لا يتهيأ له إلا فى الحلم (يحط فى حلمى ويشدو ، فإذا قمت شرد) فزمان الطرد نفسه كفضائه (يقع بين الماء والغيمة ، بين الحلم واليقظة) مجلى آخر من « منتصف الوقت » ، حيث يسائر الصائد (مسلوب الرشد) كأنه من أبناء السبيل (فى قصيدة « يوتوبياء) الذين يتحدون بالمسافات والوقت ، فما يعود لهم بدء أو وصول .

فى هذا الفضاء المعلّق ما بين البدء والوصول ، بين الحلم واليقظة ، كأنه « سديم الغسق » (فى قصيدة الغسق) يتجلى القطا ، فى تشكيلات ثنائية متعارضة ، ينحل كاللؤلؤ فى السماء ثم ينعقد ، يقترب مسترجعاً صورته من البَدَد ثم يغيب ، يهبط (كأنما على يدى) ويصعد . ولكن حضوره نفسه ليس حضوراً ملموساً ، فهو حضور كالزبد .. بلا جسد ، حضور سرابى ، ظاهره الرى وباطنه الظمأ . ولأن الطرد كله يتم فى اللحظة التى ما عادلها بدء أو وصول ، فإنه ينتهى إلى الإمساك بالوهم ، بالسراب ، والعودة إلى طرد جديد . ولكن الوعى يدرك أن إبداعه قد أصبح صورة من زمنه وهويته ، مرتحلاً بين البداية والنهاية ، فى زمن لم يتحدد بعد ، وفى مكان لن يستقر فيه قط ، فالمطارد (بكسر الراء) الذى خرج من بلاده ولم يعد كالمطارد (بفتح الراء) كلاهما معلق فى « سديم الغسق » .

ونتيجة الطرد كلها مؤسية ، فلا شىء بعد الغسق سوى الظلام المحبط الذى هو ردف للموت . أعنى الردف الذى يتناص وإحباط طرد آخر ، ينتهى مرة بالعجز فى رواية عبد الرحمن منيف (وقصيدة طردية مهداة إليه) التى عنوانها « حين تركنا الجسر » (صدرت عام ١٩٧٦) ، وروايته الأخرى التى تنتهى فيها مطاردة القطا بالموت ، وهى « النهايات » (صدرت عام ١٩٧٨) . ولكن إذا كانت « النهايات » فى رواية عبد الرحمن منيف بدايات لأفق جديد ، فى حياة « الطيبة » ، فإن نهاية الطرد عند حجازى تومىء إلى معنى البداية الجديدة ، فالطرد فعل لا ينقطع ، ولا يفرغ الوعى من نهايته إلا ليستعد لبدايته .

هل نقول إن القصيدة بالنسبة إلى هذا الوعى كالخيوط التى يشد بها ريشه القزحى ، آملاً الوصول إلى نهاية منتصف الوقت ؟ إن الاجابة عن السؤال تتخلل مغزى الإلحاح على « المطاردة » ، ومغزى الإلحاح على القطا ،

فالمطاردة المتكررة تعنى التعلق بأهداب الأمل ، حتى لو كانت القصيدة موتاً يسرّبنا فى المساء الدبق ، وحتى لو كان إخوتنا الشعراء :

يسيرون من نفق لنفق
لهم لغة لا تؤدى إلى أفق .

والإلحاح على القطا يعنى الرغبة فى تأكيد الإبداع الذى يتجاوز بوعى صانعه ظلمة التابوت (فى قصيدة منتصف الوقت) ويرفرف على الجبين علامة ضوء نارى ، تبشر بعاصفة تتكلم ، فتبدد صمت الفيافى ، وتبشر بالماء الذى يبدد سراب الصحراء ، فى سياق نقرأ فيه :

خذينى يا قطاة
ورفرفى فى الطلح والأثل
لديني من سرابك مرة ثانية
أو بدّدينى واقطعى حبلى .

وعلينا أن ننتبه إلى الثنائية الدلالية المتعارضة فى الأسطر السابقة ، فالقطاة تظل ملتبسة الدلالة ، يومىء دالها إلى المدلول ونقيضه : الولادة الجديدة التى تعنى الحضور ، وقطع الحبل السرى الذى يعنى توقف النسغ الذى يظل يحمله منتصف الوقت حتى فى سديمه الغسقى .

فى هذا السياق المتعارض ، يمكن أن نفهم المفارقة التى ينطوى عليها مفتتح قصيدة « مطاردة الوجه الهارب » :

سلمك العالى إلى أين يؤدى ؟
درج يصعد
والروح تحن للقرار .

فالمطاردة تتوتر ما بين طرفى الأمل واليأس ، اللذة والموت . والوعى المطارد (بكسر الراء) الذى ينقل الخطى على درج البحث ، أو المطاردة ، يبدو فراشة تجمع ما ضيعت الرحلة السابقة من ألوانها ، وطفلاً قديماً ينصب شباكه لأقمار النهار (صيد مواز) . وإذا كان يعى أنه وحيد ضائع فى لغو السلالات ، يخصف من إيقاع وقتين على الصمت (المتكرر الدلالة) ويعدو سدى وراء الوجه الهارب خارج الإطار ، فإنه يعى أنه لا يترجم اللذة والموت سوى اللذة والموت .

هذا الوعى الفاجع بالإبداع هو الذى يصوغ الدلالات المشتبكة التى تتضمنها تجليات الموت ، فى سياقات قصائد « الرجل والقصيدة » (١٩٨١) و « قطار الجنوب » (١٩٨٣) و « خمرية » (١٩٨٤) و « أغنية للقاهرة » (١٩٨٧) ، فالموت حضور منبسط للإبداع فى هذه القصائد ، يغلب حضوره أى شىء سواه . إن المبدع وتر مشدود بين موته وموت القصيدة ، فى « الرجل والقصيدة » ، والموت هو نهاية الرؤيا التى تؤجج فى المبدع ألسنة الحريق ، فى سفر لا أمن فيه ولا رفيق ، حيث تبدو لحظة الموت الختامية ، فى القصيدة ، مجلى آخر من منتصف الوقت ، حين ينتصب فعل الموت قصيدة أولى ، وخلف الظن قصيدة أخرى ، وبينهما ينام الشاعر ويستفيق .

وتنجلى القصيدة لألاءة كالسراب (المتكرر الدلالة) فى « قطار الجنوب » ، فتتحول إلى موت آخر ، فى اللحظة التى يتحد فيها المبدع بالرؤيا ، فتندلع فيه إلى أن تتجلى هى ويموت هو . وترجعنا « خمرية » إلى الدلالة الرمزية الصوفية التى تربط بين « الخمر » و « الإبداع » ، لكن فى تجل يرفرف فيه الموت كالطيور فى سماء من غسق ، وفى فضاء من رفات تسيل بين محطات أدبرت ومحطات

اقبلت ، فلا ينزل الغيم (مجلى آخر للقطا) ولا تزهر الوردة (مجلى آخر للذة) وتنأى الكأس (مجلى آخر للقصيدة) ولا يبقى سوى أشباح تتبادل الكر والفر .

هذه الأشباح نفسها هى التى نراها فى أغنية للقاهرة تتجلى فى ذكريات السجون ، وفى الطفل الذى كان يمشى فى المدينة والقاموس بكفيه :

ذلك الطفل
كيف مات ؟
راى الكلمة اللعينة تنسل من القاموس للحلم
فاستراح إلى الصمت
واطفال اخرون غواة
طلبوا الموت فى الصباح وماتوا .

كل مرة موت . ولكن ثمة أملاً يظل باقيا ، فأسطورة الإبداع تتضمن أسطورة البعث ، بالمعنى الذى يجعل من موتها بداية لحياتها ، ومن جدبها بداية لخصبها ، فذلك هو بعض ما تشير إليه خاتمة « قطار الجنوب » ، حين نقرأ :

إن فى رحلنا من تراب الطفولة قبراً لنا
فاضعنا ولا تقتلعنا
لنرجع يوما إلى الامهات
ونولد بعد صبا واكتهال .

وتنسرب أسطورة البعث التى يومىء إليها المقطع من « قطار الجنوب » إلى غيرها من قصائد « أشجار الاسمنت » ، خصوصا قصيدة « منتصف الوقت » ، حين هرب قناع الشاعر إلى مساكن الموتى ، ونادى أباه ، وأسلمه الكنز الذى أودعه عنده (الكنز الذى يتناص و « الودائع الدفينة » التى يسلمها الأب إلى الأبناء ، بعد ولادته الجديدة ، فى المرثية الأولى لعبد الناصر —

« الرحلة ابتدأت ») وارتاح على أضلاعه ، فسمع عاصفة تكلمه ، وتعرف الصوت :

ورفرفت القطاة على جبينى
مُدّلى فى ظلمة التابوت ضوء
رحت اصعد حبله واطالع الوقتا .

والهرب إلى مساكن الموتى عودة إلى الرحم ، تؤكدها مناداة الأب ، والرحلة على أضلاعه ، وهى عودة تفضى إلى الولادة الجديدة ، من ظلمة التابوت — الرحم . وتفضى الولادة الجديدة ، بدورها ، إلى رؤيا الشعر الذى تهل بشائره مع القطاة المرفرفة على الجبين هذه المرة ، علامة على نهاية اللجة السوداء من منتصف الوقت . ولكن الولادة الجديدة لا تشمل الوعى وإبداعه وحدهما ، فى هذا السياق ، بل تشمل الوطن — الارض البعيدة فى الوقت نفسه ، فالوعى الصاعد من ظلمة التابوت يسقط مولده على الارض البعيدة ، ويقول لها : لقد مت معى ، فابتدئى الآن معى يا وردة تزهر فى المحل . وتلك دلالة تصل معنى الولادة الجديدة باستعادة الشعر قدرته السحرية ، فنرى مرة أخرى أسطورة الشعر الذى يمكن ان يغير الفصول ، والشاعر الذى يمكن أن يغير الأشياء ، والذى يبدو كأنه فارق عجزه وبعث من موته بالولادة فى قبر أبيه .

— ٦ —

ولكن العودة إلى مساكن الاب ، حتى لو كانت مساكن الموتى ، دال حاضر يشير إلى نقيضه الغائب عن علاقات الحضور فى القصيدة ، أعنى عالم « الآخر » الذى فرض على الشاعر الإقامة فيه سبعة عشر عاما ، فهى عودة تكشف عن شعور حاد بالغربة ، ورغبة متأصلة فى العودة

إلى الأصل ــ الرحم ــ الوطن . فتتناثر تجليات هذه الرغبة لافتة . تقابلنا فى قصيدة « أمرار » ، من ديوان « كائنات مملكة الليل » ، حين تكشف القصيدة عن اغتراب بطلها فى المدن الأجنبية :

ضائعاً فى شوارعها
اتحسس لحمى الذى يتعفن فيها
وادخل فى الليل لحدى .

ودخول اللحد عودة مشابهة إلى الرحم الذى ينفى الضياع والتعفن فى المدن الأجنبية . وتتكرر العودة نفسها فى نهاية « المراثى » من الديوان نفسه ، حين ينصرم الصيف ، ويتوحد الوعى المغترب ، فيدخل مرآة صباه (مرثية لكامل عبد الغفار) ويستدعى الوطن ــ الرحم ، وتشمله الذاكرة كالمياه التى غمرت جسداً طافيا :

كانى اخيراً اعود إلى مستقرّى
ويمتص إيقاعه المتلاحق ظلى النحيل .

والعودة إلى « المستقر » كالعودة إلى « مساكن الموتى » أو « التابوت » أو « اللحد » أو « المياه » عودة رمزية إلى الوطن ــ الرحم . ولذلك يتحد هذا الوطن بصورة الأم التى لا يفارق طيفها الإبن فى كل مكان يرتحل إليه فى غربته ، فى سياق نقرأ فيه :

واظل اهرب
ضائعاً بين القطارات التى مدّت على جسدى الحديد

ومزقتنى فى المدائن
راحلاً فى غير عمرى
ناقلاً فى كل يوم جذرى العريان
من ثلج إلى ثلج ،

وحين امد طرفى مرة اخرى ورائى ،
تقبلين
اراك تختلطين بالغيم المسافر راجعاً لبلاده ،
وإذا يدور بى القطار وراء كل مدينة
ويلج فى الصمت النقى
اراك مفردة تشقين المدى .
يا نخلة
فى وحشة الصحراء
طالعة من الفردوس
حاملة على الراس الجميل بحيرة
تاوى لها السفن الغريبة والطيور
وإذ يمر الانبياء مشردين بها ،
يقال لهم :
الا هزوا إليكم جذعها .

إن حضور الأم فى هذا المقطع يواجه نقيضه الذى تمثله المدائن التى يتنقل فيها الجذر العريان من ثلج إلى ثلج . وإذ ينفى النقيض نقيضه ، على مستوى الحضور فى النص ، فإن صورة الأم تستبدل بالثلج المنسرب فى صورة للآخر ! ، والضياع بين القطارات ، والجدب الذى لا تمتد به الجذور ، والصلب الذى تنيخ به القطارات قضبانها على الصدر ! ، والاغترلب ، تستبدل صورة الأم بذلك كله الغيم الممطر الذى يبشر بخصوبة الأرض ، والنخلة التى تمد جذورها فى أرضها ، طالعة من الفردوس ! ، النخلة التى تتخذ الهيئة الأسطورية للأم الكبرى ، وتنقلنا ــ بفعل التضمين القرآنى ــ إلى أسطورة المخلص الذى يتساقط معه الخصب رطباً جنيا ، وتعود به الحياة إلى الابن المغترب الذى يشيخ وينطفىء بعيداً عن أمه . إن نخلة الأم الطالعة من الفردوس ، بكل ما تحمله من معانى الخصوبة والتجدد والميلاد ، تلفتنا

إلى نقيضها « أشجار الاسمنت » التى تنمو فى المدن الأجنبية ، حاضر الآخر ، والتى لا تثمر سوى مواليد قصار يعانون العجز والعنة ، أى مواليد :

ناقصى الخلقة
لا يخرج من أفواههم صوت
ولا تنمو خصاهم .

وكان العجز هو حاضر الآخر النقيض ، أو حضور الإبن فيه . وإذا كانت العودة إلى الرحم تأكيداً للهوية فإن كل محاولة للغوص فى حاضر الآخر تعنى الدخول فى عالم معاد ، يهدد بانشطار الهوية ، وتمزيقها ، على النحو الذى يفرض السؤال :

لى وجه كما للقناع
فأيهما هو وجهى ؟

ولا سبيل إلى الإجابة عن مثل هذا السؤال إلا بنفى العلة الباعثة عليه ، وتأكيد الهوية بالعودة إلى الأصل — الرحم .

هل نستطيع أن نقول إن هذه العودة آلية دفاعية لحماية الأنا من الانشطار الخطر فى مواجهة الآخر ؟ إن الأمر كذلك بالفعل . وهو يبرر سر التحول من ثنائية القرية / المدينة فى شعر حجازى إلى ثنائية القاهرة / باريس فى مرحلة الغربة . وإذا كانت ثنائية القرية / المدينة فى بدايات هذا الشعر تأكيداً للهوية ، بالمعنى الذى يرتبط بما يفرضه الانتقال من الريف إلى المدينة من انقلاب يستلزم السؤال عن الذات ، فإن ثنائية القاهرة / باريس تعاود طرح السؤال نفسه ! ، ولكن فى سياق أكثر تعقيداً ، يشتبك بثنائية الأنا / الآخر فى مستوى ، ويستبدل بالقرية القاهرة وبالمدينة باريس فى مستوى ثان ، ويدمج القرية والقاهرة فى مركب واحد يواجه المدائن الأجنبية كلها فى مستوى ثالث .

وتبدو باريس مدينة للمطر والثلج ، فى هذا السياق ، مدينة التوحد والوحشة والشيخوخة ، اليتم والانقطاع ، مدينة أشجار الاسمنت التى تكسو قشرة الأرض فلا موضع للعشب فوق الحجر المصمت ، ولا مراح للطير البرىء ، فالفضاء تزحمه كتل الأحجار التى تخنق ساكنيها . هذه المدينة لا شىء فيها سوى التكرار ، الرتيب الذى يوقف حركة الزمن ، ! فيقبل كل شىء ويمضى دون أن يتحرك شىء أو يتغير ، كما لو كان كل يوم يمر مجلى من أبيات كفافيس (شبيه آخر لحجازى فى طقس العودة إلى أضلاع الأب ، فى « مدن الآخرين ») :

يوم رتيب يتبع يوماً آخر
رتيباً ، ويماثله .. الأشياء ذاتها
سوف تحدث ، سوف تحدث من جديد —
اللحظات ، كذلك ، تلاحقنا وتبارحنا
شهر يمضى وراء شهر آخر
هذه الأشياء التى تجىء ، نتنبأ بها دون كد
إنها أشياء الأمس ، المضجرة
أما الغد فينتهى بينما لم يظهر غد بعد .

هذه الصورة لمدينة الآخر تبعث نقيضها على الفور ، مدينة — قرية الأنا ، فى آلية دفاعية ، هى المسؤولة عن هذا المنظور لصورة الآخر نفسه ، فتترجع صورة القرية ابتداء من :

هذا دخان قراها يقتفى دمنا
وملء أحلامنا زرع وأجنحة

كأنها آية الكرسى التى نتلوها إذا انتابنا الخوف . وعندئذ ، تكتشف الأنا التى قالت فى « يوتوبيا » :

ثم وجه الله
والكون الذى يمتد ما بين امرىء القيس إلى
لوركا
ومن دلفى إلى قبر الرسول .

أنه ليس ثم سوى وجه الوطن ، القاهرة ، جحيم الفردوس المفقود وجنته ، فهو الرحم والمنبع والمصب ، والنخلة التى تقترن بحلم الولادة والخلاص والزمن الآتى بالأنوار المنبثقة من قلب ظلمة منتصف الليل .

ويلفت الانتباه ، فى هذا السياق ، أن أحمد حجازى الذى عاش فى باريس حوالى سبعة عشر عاما من مارس ١٩٧٤ إلى يوليو ١٩٩٠) كان حصادها ديوانين ، يتشكلان من ثلاث وثلاثين قصيدة ، سبع وعشرون منها كتبت خارج مصر ، لا تغدو باريس موضوعا إلا لثلاثٍ منها على وجه التقريب . وليس لباريس المدينة أو فرنسا المكان ، حضور متعين ، ! تتشربه عين لا تشبع من النظر ، أو أذن لا تمل من السمع . على النقيض ، أن عين الشاعر مسلطة على الذكرى ، وتتجه إلى ما تختزنه الذاكرة من صور الماضى ، وحتى عندما تتجه إلى الأشياء (ثلج ، مصابيح الشوارع ، الشىء) فإن التجريد يعرّى « الشىء » من تعينه ، ومن صميمية المكان المنغرس فيه ، فيبدو الشىء حضوراً مطلقا فى تجريده . هذا الحضور المجرد يجعل من أشجار الأسمنت مجرد تجريد لكل مدن الآخر ، أو مجرد تجريد من كتل أسمنتية يمكن أن توجد فى أية مدينة فى الدنيا ، ويجعل من « غرفة المرأة الوحيدة » (كائنات ... ») موازية لأية امرأة وحيدة ، فى أى مكان (ولنتذكر قصيدة « الشمس والمرآة » من ديوان صلاح عبد الصبور « تأملات فى زمن جريح ») ويجعل من حضور « المصابيح » حضورا موازيا لحضورها الدال فى « سفر ألف دال » أمل دنقل .

وإذا كان مكان الآخر الذى لا يتعيّن ، فى القصائد الباريسية ، يمثل التجريد المناقض ، فإن مكان الأنا ــ الوطن ــ يمثل التعين الحميم ، كأن العين التى لا ترى سوى مطلق السلب ، فى مدن الآخرين ، تجد مِراحها فى مدن الرحم ، حيث يكتسب المكان هالة وحميمية ، وعندما نقرأ فى « أغنية للقاهرة » :

هذا النهار نهارى
وهذه الشمس شمسى

فإننا نسترجع ما سبق أن قرأناه فى « الرحلة إلى الريف » :

لكل شىء ههنا تاريخ
كل مكان اسبل الجفن على مكان
وههنا .. كل مكان يعرف الإنسان .

وتغدو « أغنية للقاهرة » احتفاء بهوية المكان ، خصوصيته (السجون ، الطمى ، الجنائن ، شم النسيم ، النيل ، الفجر ، الشوارع ، مولد النبى ، الشرفات ، قهوة عبد الله ، متحف الفن الحديث ، ايزافيتش ، دار الأوبرا) . إنه مكان المدينة التى تتسرب فى الشرايين والأوردة ، تنام تحت الجلد ، مكان العاشق الذى يحلم بالولادة الجديدة لمن يحب وبمن يحب :

فاكشفى هذه السحابة عن وجهك الذَّهَبىِّ
انا العاشقُ المقيمُ
مُغنِّيك
حملتُ الإسمَ العظيمَ
ولم ارحل سوى فيك
فهل أن ان نفىء لظل
وننجل بعد لبس ؟

إن خصوصية هذا العاشق الذى أريد له أن يرتحل عن الوطن فارتحل فيه ، وهو بعيد عنه ، تكشف عن ظاهرة تقنية دالة ، فى القصائد الباريسية ، هى ظاهرة التناص التراثى الذى لم يظهر على هذا النحو فى القصائد القاهرية المكتوبة قبل سفر المنفى . هذه الظاهرة وصلت إلى ذروتها فى ديوان « أشجار الأسمنت » الذى وصل فيه الوعى المغترب إلى ذروة رفضه ، للآخر ومكانه على السواء .

وأنا لا أشير إلى التناص بمعناه الخاص الذى أسسته جوليا كرستيفا ، وكانت تعنى به التحول من نظام (أو انظمة) علامة إلى نظام آخر (أو انظمة) بحيث يستلزم التحول منطوقا جديداً ، وإنما بالمعنى العام الذى يجعل كل نص متضمناً وفرة من نصوص مغايرة ، يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متعددة . هذه المستويات اكثر تعقيداً ، بالقطع ، من أن يستوعبها الفهم الساذج الذى يقصر التناص على قضية تأثير كاتب فى آخر ، أو مصادر عمل كاتب ، أو مجرد التضمين بمعناه البديعى القديم ، فالتناص حركة مركبة فى النص ، تنطوى على السلب أو الإيجاب ، وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصدية لها ، وفى كل الأحوال الحضور المتناص الذى يجعل من كل نص فسيفساء من الاقتباس كما تقول كرستيفا . والتناص حركة مركبة فى القارىء كما فى النص ، فالأنا التى تقرأ النص وتقاربه ، هى جماع من نصوص أخرى غائبة ، وشفرات ضائعة غير محدودة ، كما يقول رولان بارت .

وتستعاد الشفرات الضائعة ، فى ديوان « أشجار الأسمنت » ، كما يستعاد الفردوس المفقود ، وتترجع أصداؤها الدالة كما تترجع أصوات الذاكرة التى تفضى إلى أضلاع الأب المستعاد ، من مساكن الموتى ، وتتشكل شبكة متسامتة تنقرىء بها أو من خلالها قصائد الديوان ، فتؤدى دوراً أساسياً فى رأب صدع الهوية المنقسمة للأنا فى مواجهة الآخر . ويتحول التناص إلى مواز تقنى للعودة إلى الأصل ــ الرحم .

هذا هو السبب فى أن التناص التراثى هو النمط المهيمن ــ من أنماط التناص ــ على « أشجار الأسمنت » . وهو ــ فى هيمنته ــ يميل إلى تأكيد المشابهة التى تدنى بالآب ــ الإبن إلى حال من الاتحاد . هذا الحال ينتفى معه التوتر الأوديبى المأثور فى علاقة الإبن / الأب ، فيسبح الإبن فى فلك الأب المفقود ، أو الصورة المتخيلة المصعَّدة منه ، كأنه يسبح فى فردوس جنته المفقود . وإذ يؤكد هذا التناص علاقة المشابهة بتراث الأب الحاضر ، فى النص ، فإنه يؤكد علاقة المخالفة التى تفصل « أنا » الإبن عن « الآخر » المغاير ، الغائب عن النص ، لكن الذى لا يكف عن التأثير فيه ، فيدفع الأنا الناطقة للنص إلى استدعاء تراثها ، أبيها الشفرى ، كأن هذه الأنا مجلى مغاير لصابر الرحيمى الذى يبحث ، فى « الطريق » ؛ (رواية نجيب محفوظ) ، عن الأب الذى يعنى « الحرية والكرامة والسلام » ، مدركا أنه لا قيمة لأى شىء قبل العثور على الأب أولاً .

ويقوم المستوى الأول من مستويات التناص التراثى ، فى « أشجار الأسمنت » ، على ما يمكن أن نسميه المحاكاة الموازية Pastiche للنوع ــ الغرض القديم . ولنستبعد من الذهن الدلالة السالبة للمحاكاة ، ونستبدل بها الدلالة الموجبة التى يريد بها المبدع المعاصر أن يذكرنا بأنموذج قديم ، مؤكداً الموازاة التى تؤدى وظائف متعددة فى علاقات التناص . فى هذا المستوى ، تذكرنا قصائد مثل « طللية » و « طردية » و « خمرية » بالأنواع ــ الأغراض القديمة . تلفتنا إليها العناوين ، وتستحضر

إيقاعاتها الأسطر والجمل العروضية . وتبحر القصائد فى مجالات دلالية ، تصل القديم بالجديد ، فى مقام البكاء على الراحلين (طللية) والصيد ــ البحث (طردية) والتأسى (خمرية) .

هذا النوع من المحاكاة يحتفى بما يحاكيه ولا يناقضه ، ويركز على التشابه أكثر من الاختلاف ، ويجعل من التشابه وظيفة فى بناء الدلالة التى لا تهدف إلى نسخ الماضى بل تأكيد التواصل معه ، فلا تنقلب المحاكاة على ما توازيه فى فعل من أفعال الاستهزاء الذى تقوم عليه « المحاكاة الساخرة » Parody على نحو ما نرى ــ مثلاً ــ فى « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » لصلاح عبد الصبور ، حيث الهدف من محاكاة السخرية الوصول إلى :

ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم .

إن « طللية » ، و « طردية » ، و « خمرية » ، ثلاث قصائد مؤتلفه . دلاليا ، يغلب عليها حنين العودة إلى فردوس مفقود ، ومن ثم محاولة استعادته بالإبداع ، فى الأولى يظل مجلى هذا الفردوس ملء أحلامنا كدخان القرى وذكريات الطفولة ، يتبعنا مهما سافرنا من حزن الصبى إلى حزن الرجال ، فنعود إليه كلما أدركنا سوء ما فعلت بنا السنون التى تمضى . وفى الثانية ، يخايلنا مجلى هذا الفردوس ، فى صورة القطا الذى يتبع المطارد (بكسر الراء)من بلد إلى بلد بدل أن يتبعه هو ، فتتذكرنا بدخان القرى الذى يظل يتبعنا . وفى الثالثة ، يستعاد الأصدقاء الحميميون فى ثياب جديدة ، من بلاد بعيدة ، فى تهاويم الكأس ، لكن يظل حضورهم التخيلى يؤكد السؤال :

من ينزِّل الغيْمَ
لى فيه وردة
ازهرت وحدها هناك ، وابقت
جذورها راعيات
فى جسمى المهجور .

ويغلب على هذه القصائد نغمة مؤتلفة ، إيقاعا ، تقوم على تكرار تفعيلة مستفعلن فى البحر البسيط (طللية) والرجز (طردية) والمجتث (خمرية) . تحفظ التقاليد العروضية للطرد (الرجز) فلا تفارق أعاريضه . وتذكرنا بإيقاع البحور المركبة للأنواع ــ الأغراض القديمة التى هجرها الشعر الحر ، عندما استغرقته التفاعيل الصافية (تسمية نازك الملائكة) أو البحور البسيطة (التسمية العروضية القديمة) المفردة التفعيلة . فى هذا المستوى ، نلمح حرصاً على تأكيد الطابع الإنشادى للأعاريض المركبة (القديمة ؟) وتستعيد الأذن التطابق بين الوحدة العروضية والوحدة النحوية ، وإغلاق الوحدات العروضية والنحوية تأكيداً لتكرار النغم ، والمساواة بين الأسطر على النحو الذى يلغى المسافة بين الشعر الحر والقديم . تأمل هذا المقطع ، على سبيل المثال ، من « طللية » :

كان الحنين مدى عذبا ، وكان لنا
من وجهها كوكب فى الليل سيار
هذا دخان القرى ، مازال يتبعنا
وملء احلامنا زرع ، واجنحة .

إن المقطع كله يمكن أن يعاد كتابته على النحو التالى :

كان الحنين مدى   عذبا وكان لنا
من وجهها كوكب   فى الليل سيار
هذا دخان القرى   مـازال يتبعنا
ومـلـء احلامنا   زرع واجنحة

فالمقطع كله يتكون من بيتين من أبيات البحر « البسيط » ، وكل بيت يتكون من وحدتين عروضيتين مركبتين (مستفعلن فاعلن) ، وكل واحدة متطابقة فى حدودها العروضية والنحوية ، مما يخلق تكراراً نغمياً يؤكد طابعاً إنشادياً يبرزه التوزيع الإيقاعى المتسق فى مسافاته لأصوات المد . هذا الطابع الإنشادى بدوره يجعلنا نستعيد الإيقاعات المصاحبة لوزن البحر البسيط فى التراث الشعرى ، ويضعنا فى شبكتها المتسامتة صوتياً ، حيث يتصل هذا الوزن بكل الأوزان التى تتكرر فيها « مستفعلن » إفراداً وجمعاً .

هذا الطابع الانشادى لا تعلو نغمته ، ملحاحة ، إلا فى القصائد التى تتضمن حلم الأنا باستعادة فردوسها المفقود ، ومن ثم العودة إلى رحم الأب — الأصل — مرتكز الهوية . أما القصائد التى تقوم على مواجهة الآخر ، فإن هذا الطابع يختفى ، ويستبدل بالإنشاد الذى يشبع التوقع النغمى للأذن « الكتابة » التى تحبط هذا التوقع ، على نحوما نجد فى هذا المقطع ، على سبيل المثال ، من قصيدة « أشجار الأسمنت » نفسها :

يقبل الليل ويمضى
دون أن نشبع من نوم ،
وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا .
والمواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت
يجيئون قصاراً
ناقصى الخلقة ،
لا يخرج من افواههم صوت
ولا تنمو خصاهم .
والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباح
ساماً ، لا شبعاً —
توضع اكداساً على الأبواب ،
والآلات تلقى غيرها زُبداً ، وخمراً
فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة .

وهو مقطع يمكن أن نعيد كتابته ، عروضياً ، على النحو التالى :

يقبل الليل ويمضى
وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا والمواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت يجيئون قصاراً ناقصى الخلقة لا يخرج من افواههم صوت ولا تنمو خصاهم والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباح ساماً لا شبعاً توضع اكداساً على الأبواب والآلات تلقى غيرها زبداً وخمراً . فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة .

إن الطابع الإنشادى يختفى تماماً من المقطع : لا حرص على التقفية المتكررة ؛ لا مساواة بين الجملة العروضية والنحوية ، إحباط دائم للتوقع الصوتى على مستوى انتظام التفاعيل فى الأسطر ؛ التدوير العروضى له الأولوية والهيمنة المطلقة على المقطع . وليس سوى السطر الأول فى المقطع والسطر الأخير ما ينطبق عليهما صفة استقلال السطر العروضى . ولكن لا استقلال لهما على المستوى النحوى ، فالسطر الأول موصول بالثانى الوصلة التى تكمل الدلالة ، والسطر الأخير فضلة من الجار والمجرور المتعلق بما قبله فى السطر السابق . وكل الأسطر متداخلة بفاعلية التدوير التى تجعل التفعيلة (فاعلاتن) موزعة على الأسطر ، منقسمة على الكلمات ، فتصل الكلمات والأسطر فى تدفق « كتابى » ، يستبعد تماماً الإيقاعات العروضية القديمة من الذاكرة السمعية التى تتضمنها شبكات التناص الصوتى فى ذهن القارىء ، فيفرغ هذا الذهن لمواجهة الوضع المتوتر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الجديد ؟) للأنا التى تنطق النص ، وهى تنطق رؤياها لعالم الآخر الذى يهددها بانشطار الهوية .

وإذا كان غياب الاستدعاء الصوتى لإيقاعات التراث قرين حضور الآخر ، وحضور هذا الاستدعاء الصوتى قرين غياب الآخر (من علاقات الحضور) ، فإن هذا الاستدعاء يمثل نوعا من الاستعادة النغمية لفردوس الأب المفقود ، ويؤسس المستوى الثانى من مستويات التناص التراثى . هذا المستوى يؤكد سذاجة النظرة التى يمكن أن يحصر شعر أحمد حجازى فى « الإنشاد » أو الشفاهية » ، فلا الشفاهية عنصر تأسيسى فى شعر حجازى ، بالمعنى المحدد لها ، ولا الإنشاد عنصر له حضوره المطلق . بل هذا الحضور الوظيفى الذى يجعل الاستدعاء الصوتى ملمحا إنشاديا أساسيا فى قصائد العودة إلى الرحم ، وذلك بمعنى يتواشج مع السياق الدلالى ، لما سبق أن قرأناه عن المغنى الذى كان يضرب أوتار قيثارته — فى مرثية العمر الجميل — :

باحثا عن قرارة صوت قديم .

هذا الحضور للصوت القديم هو الذى قاد دارسا ، مثل مصطفى ناصف ، إلى أن يلتفت إلى القافية الدالية الحادة السكون ، فى « طردية » (اليوم أحد ، إلى بلد ، المبتعد ، ينعقد ، يرتعد .. إلخ) ويتذكر إيقاعات السورة القرآنية المكية « سورة البلد » ، بفواصلها القصيرة المتساوية ، وإيقاعاتها الدالية الحادة : (لا أقسم بهذا البلد . وأنت حل بهذا البلد . ووالد وما ولد . لقد خلقنا الانسان فى كبد . أيحسب أن لن يقدر عليه أحد » [١ — ٧ البلد]) . ويقود التذكر مصطفى ناصف إلى القسم بمكة فى السورة الكريمة ، ويصل منه إلى انطواء القصيدة على علاقة متوترة بالوطن ، تصل بين الماضى والحاضر ، على مستوى التشابه ، فى الماضى ، كان النبى (صلعم) شديد الحب ، والحنان لمكة ، حريصاً على أمنها ، وكانت مكة البعيدة عنه بظلمها قريبة من نفسه الكريمة ، بحكم أنها الموطن والرحم . وفى الحاضر الذى تمثله « طردية » ، يظل الصائد شديد الحب لبلاده التى خرج منها ولم يعد ، يتباعد عنها فى المكان ويقترب منها فى الشعور ، فهو لم يرحل سوى فيها ، بالمعنى الذى يجعل ذكراها داخله .

ويلفتنا هذا المستوى من التناص إلى مستوى ثالث ، يرتبط بالوظيفة التى يقوم بها « التضمين » فى أشجار الأسمنت . وأنا أشير إلى « التضمين » بمعناه البلاغى البديعى لا العروضى ، أقصد إلى المعنى الذى يشير إلى تضمن البيت كلمات من بيت آخر ، أو تضمن القصيدة لبيت أو أبيات من قصيدة أخرى . ويقع التضمين على الشعر وعلى النثر ، وينتقل ما بينهما فى آن . فى هذا المستوى ، يؤدى التضمين دوره فى وصل النص بالشفرات الضائعة فى الأصل التراثى الذى يدل على الفردوس المفقود ويومىء إليه . والتضمين القرآنى لافت فى هذا المستوى . وإذا كانت الفواصل الدالية الحادة فى « سورة البلد » تترجع مجال الاستدعاء الصوتى فى « طردية » ، فهناك سورة أخرى ، تترجع طرائقها فى العطف والترتيب ، فى قصيدة « طللية » . فنتذكرها حين نتابع الحركة المتعاقبة لدخان القرى الذى مازال يتبعنا :

فملتقى الأرض بالأفق الذى اشتعلت
الوانه شفقا
فالقاطرات التى غابت مولولة
فى بؤرة الضوء
فالحزن الذى هطلت
علىّ امطاره يوما

فصرت إلى طير
وسافرت من حزن الصبى إلى
حزن الرجال ، فكل العمر اسفار .

إن تعاقب « الفاء » الدالة على العطف والترتيب من ناحية ، وتتابع الحركة التى تصل « الفاء » ما بين فواصلها الزمنية من ناحية ثانية ، والخاتمة الحكمية التى تصاغ صيغة المثل من ناحية ثالثة ، كل ذلك يستند إلى شبكة متسامتة من النصوص الغائبة ، أبرزها الآيات الاستهلالية من « سورة العاديات » ، حيث التلازم بين العطف الصاعد والحركة المتتابعة للخيل المتدافعة ، والختام الحكمى الذى يأخذ صيغة المثل : « والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ، فأثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا ، إن الانسان لربه لكنود » [١ — ٦ العاديات] ومن الممكن أن نلتفت إلى أن الضفيرة السمعية البصرية التى تصل بين أصوات الخيل (الضبح) وتدافع الشرر من اصطكاك حوافرها بالصخر (القدح) فى الحركة المتلاحقة للخيل ، فى السورة الكريمة ، توازى الضفيرة السمعية البصرية التى تصل ولولة القطارات باشتعال الشفق فى حركة السفر الدائم فى « طللية » .

هذا النوع من التضمين القرآنى ينسرب فى قصيدة « خمرية » ، نراه فى الإشراقة الوهمية لاستعادة الأصدقاء الحميمين ، حين تنطوى الإشراقة على المتعة المنبسطة على تلال من خالص التبر ومع عذارى كلؤلؤ منثور ، فنتخايلنا جنات النعيم ، حيث المقربون يطاف عليهم بأكواب وأباريق وكأس من معين و « حور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون » [٢٣ الواقعة] فهم المتقون الذين « يطوف عليهم غلمان كأنهم لؤلؤ مكنون » [الطور ٢٤] . وإذا كانت المغايرة بين « اللؤلؤ المنثور » فى خمرية و « اللؤلؤ المكنون » فى السياقات القرآنية ترد المخايلة إلى الواقع ، فتنقشع إشراقة الوهم الخمرى ، فإن الصحو يستبدل بجنات النعيم جحيم العذاب ، وسط رفات تتناثر ، بين محطات أدبرت ومحطات أقبلت و « لات حين نشور » ، فيستدعى التناص الآية الثالثة من افتتاحية « سورة ص » « ... ولات حين مناص » ، حيث التلويح بعدم تقبل استغاثة (الكافرين) الذين ينزل بهم العذاب ، فليس وقت العذاب وقت لستغاثة أو نشور .

ولا يتباعد الدور الذى يؤديه التضمين القرآنى عن الدور الذى يؤديه التضمين الشعرى ، فالنص الحاضر يدخل فى نسيجه من النصوص الغائبة ما يؤكد حضور دلالاتها داخل شبكته العلائقية ، على مستوى التشابه . وتخايلنا صورة خمر الكأس فى « طللية » بأصلها ، فى هذا المستوى ، فإذا قرأنا :

يا صاحبىّ
أخمر فى كئوسكما
أم فى كئوسكما هم وتذكار .

تذكرنا بيت المتنبى من قصيدته الشهيرة (عيد بأية حال ..) :

يا ساقيىَّ أخمر فى كئوسكما

أم فى كئوسكما هم وتسهيد

ولفت انتباهنا حرص الأسطر الجديدة على أن تردنا إلى أصلها القديم ، بالحفاظ على الوحدة العروضية للبيت فى البحر نفسه (البسيط) ، والكلمات نفسها ، مع استبدال الصاحب بالساقى لتأكيد الحميمية ، واستبدال التذكار بالتسهيد للقافية الجديدة ، داخل الدلالة المشتركة للبكاء على الماضى .

ونرى هذه الوظيفة للتضمين ، عندما تصلنا الصورة الشعرية الجديدة بأصلها القديم الذى تولدت منه ، كما يتولد النبات من البذرة ، فإذا قرأنا فى قصيدة « منتصف الوقت » ، على سبيل المثال :

ارى وقتا يمر ولا يمر
كان شمساً كلما ولدت نهاراً فى الضحى
اكلته قبل مغيبها .

تذكرنا من شعر أحمد شوقى افتتاحية قصيدة « توت عنخ أمون » (حنين آخر إلى فردوس مفقود فى الماضى) خصوصاً الإشارة إلى الشمس ، من حيث هى رمز الطبيعة المتكرر ما بين قطبى الربيع والخريف ، النهار والظلام ، الحياة والموت ؛ الرمز الذى يجمع بين الجديد الأبدى والقديم الأزلى فى إهابه الدلالى ، فيغدو الرمز الخالق المدمر ، بانى الحياة ومدمر الحياة ، المعين على الولادة والمعين على الموت فى آن ، فالشمس هى « أخت يوشع » التى يخاطبها أحمد شوقى بقوله :

تعيننا الموالد والمنايا وتبنى الحياة وتهدمينا
فيالك هرة اكلت بنيها وما ولدوا وتنتظر الجنينا

ومن الصورة التى يحتوى عليها البيت الثانى عند شوقى تولدت صورة الشمس ــ الهرة عند حجازى . غير أن التضمين لا يتوقف عند هذا الذى يطلق عليه علماء البديع اسم « حسن التوليد » ، فثم تضمين غير مباشر ، ينسرب فى صورة الزمن الثابت ، المتكرر ، فى شعر حجازى . وهو تضمين لا يذكرنا بأحمد شوقى وحده بل بكل شعراء الإحياء ، خصوصا عندما يتصورون الزمن بوصفه دائرة ، دولابا ، دورة تعود على بدئها ، كأنها الوقت الذى يمر ولا يمر عند حجازى ، أو المستقبل الذى هو استعادة للماضى . وحسبنا أن نتذكر البارودى :

تغيب الشمس ثم تعود فينا
وتذوى ثم تخضر البقول

طبائع لا تغيب مرددات
كما تعرى وتشتمل الحقول

وأحمد شوقى :

سنون تعاد ، ودهر يعيد لعمرك ما فى الليل جديد

والزهاوى :

لعمرك قد تشابهت الليالى فما فى عودها شىء جديد
نهار بعده ياتى نهار وليل كلما ولى يعود

إن هذه النظرة إلى تكرار الزمن ، فى امتداده الدائرى الذى يرد النهايات إلى البدايات . فى حركة دولاب لا يتوقف دورانه ، فى قصائد الإحيائيين ، هى نظرة تراثية ذات أصول دينية . وليس هنا مجال تتبع جذورها ، أو أصولها الدينية ، أو تجلياتها ، فالأهم هو الالتفات إلى أن تضمين هذه النظرة ينطوى على أكثر من دلالة وظيفية . هناك ــ أولاً ــ تأكيد الهوية بالعودة الدائرية إلى الأصل القديم الذى يرد الأنا بوعى متلبس إلى الحاضر الجديد . وهناك ــ ثانيا ــ دلالة التكرار التى تسقط مأساة الحاضر على الماضى ، فى منطقة التشابه التى تتكرر فيها الانكسارات كما تتكرر دورة الشمس . وتلك دلالة تلتبس بمعنى التأسى الذى أشار إليه شوقى فى بيته :

وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب عنك وجه التأسى

وهناك ــ ثالثا ــ الدلالة المنسربة من التأسى ، وتتضمن الأمل فى الولادة الجديدة ، ومن ثم تأكيد حلم

استعادة فردوس مفقود ، فى المستقبل المتضمن فى الماضى بأكثر من معنى . وإذا كان شوقى يقول :

هكذا الدهر : حالة ثم ضد   ما لحال مع الزمان دوام

فإن حالة الموت لابد أن تعقبها حالة ولادة ، والهزيمة يعقبها انتصار ، كالليل الذى يعقبه النهار إلى آخر الثنائيات التى تتضمنها أسطورة البعث فى تجلياتها المتعددة .

إن كل هذه الدلالات تتشابك فى المستوى التالى من مستويات « التناص » ، حيث « المعارضة » الشعرية تصل الإبن بقصيدة الأب ، موضوعاً ووزناً وقافية ، فى حركة دائرية لا تخلو من توتر ، أعنى حركة يستعيد بها الإبن حضور الأب ، مؤكداً التشابه من ناحية ، وتكرار حركة الزمن الدوار من ناحية ثانية ، والمغايرة التى تظل منطوية على أمل الولادة الجديدة من ناحية ثالثة .

ولقصيدة « أغنية للقاهرة » أهمية خاصة فى هذا المستوى ، فهى تتحد فى الوزن (الخفيف) والقافية (السينية) مع قصيدة شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لى الصبا وأيام انسى

التى كانت معارضة لقصيدة البحترى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى

وترفعت عن جدا كل جبس

وتبدأ القصائد الثلاث من نواة دلالية واحدة : اغتراب البحترى (الشاعر الجد) بعد مقتل الخليفة الذى كان يرعاه والذى خطط لاغتياله ولى عهده ، واغتراب شوقى (الشاعر الأب) بعد الإطاحة بالأمير الذى كان يرعاه ، واغتراب حجازى (الشاعر الإبن) بعد موت الزعيم الذى ظلّل عمره الجميل . وإذا كانت « أغنية للقاهرة » (١٩٧٨) تتنبىء عن عوده من المنفى ، فإن تجربة المنفى نفسها تظل ماثلة فيها ، تصلها بسينية شوقى والبحترى على السواء ، فالقصائد الثلاث تشترك فى التوجه إلى الماضى فراراً من الحاضر المستحيل ، خصوصاً حين تشتد وطأته :

وكان الزمان اصبح محمو

لأ هواه مع الأخس الأخس

والواضح أن بين سينية البحترى و « أغنية للقاهرة » نقاطاً للتواشج ، حول مجموعة من الدوال ، منها :

وتماسكت حين زعزعنى الده

التماسا منه لتعسى ونكسى

وإذا ما جفيت كنت جديراً

ان ارى غير مصبح حيث امسى

ومنها الاستغراق فى الماضى ، واسترجاع لحظاته الدالة ، فى مرآة الذاكرة ، حيث يستعيد الخيال الفردوس المفقود للزمن الماضى ، فى تلك المنطقة من الشعور التى يشير إليها البحترى بقوله :

حُلم مطبق على الشك عينى

ام امانِ غيَّرنَ ظنى وحدسى

وتشتبك قوافى البحترى بقوافى حجازى ، يتفرع من الأولى نبات « الورس » الذى يصبغ لوحات « الإيوان »

بالصفرة ليجاور شجر الآس الأبيض ، فى صورة من صور الماضى المستعاد :

صباحات خريف من اول العمر
مغسولة بطل
ومنقوطة بسرب من الطير
وآس
فى الضفتين وورس .

وبالمثل ، تشتبك قوافى شوقى بقوافى حجازى ، يبرز « التأسى » بالماضى من الأولى ، ليؤكد المعنى الذى يتضمنه بيت البحترى :

اذكرتنيهم الخطوب التوالى
ولقد تذكر الخطوب وتنسى

أعنى التأكيد الذى يضع الذكرى على مستوى علاقات الحضور ، فتجيش أشجارها فى الدم :

ووجوه تتابعت فى مداراتها ، تنادى
اناديها
ولكنها تواصل معراجها القصى وتنوى
بين الأسى ، والتاسى .

وتتجاوب الصور التى تستعيدها الذاكرة ــ الذكرى من القاهرة التى تمثل المكان فى قصيدتى شوقى وحجازى ، أعنى التجاوب الذى يجعل من الفكر المسترجع للماضى ، فى بيت شوقى :

يصبح الفكر والمسلة ناديه
وبالسرحة الذكية يمسى

نواة تتولد منها مرآة الذاكرة فى قصيدة حجازى :

وكنا
انا والقاهرة الوجه والمرايا
خلعنا اشباهنا .
ودخلنا الزمان نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى .

ويشتبك مطلع البحترى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى
وترفعت عن جدا كل جبس

وبيت شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فيتولد من البيتين المقطع :

وطنى
ما شغلت عنه
وما بعت دماء
صنت نفسى
عما يدنس نفسى .

ولكن يغلب شوقى ، القاهرى ، بإحساسه المتمرد على أسباب نفيه ، وما تحتمله من معنى « الرجس » فى البيت :

كل دار احق بالأهل إلا فى خبيث من المذاهب رجس

فيغدوا هذا « الرجس » دالاً يتكرر فى قصيدة حجازى :

اصدقائى همو همو
وسواهم كما علمت

ولن امزج الطهور برجس .

ولكن سينية البحترى تتداخل وسينية شوقى فى علاقات التناص التى تصنعها « أغنية للقاهرة » لتؤكد المشابهة بالأب ــ الجد والمغايرة فى الوقت نفسه . وتبرز هذه المغايرة عندما نضع فى الاعتبار أن قصيدة حجازى تقوم على اثنتى عشرة دورة للقافية السينية ، لا تأخذها كلها من سينيتى الأب ــ الجد ، فللابن قدرته على صيد قوافيه الخاصة كالقطا الذى يتبعه من بلد إلى بلد . يضاف إلى ذلك ، أن الإبن يقطع دورات التقفية ، ليتعلل (أو يتداوى) بوقفات ثلاث ، تبرز المغايرة ، أولاها عن حسن فؤاد الذى كان يسخو على السجون بأيامه الجميلة ، وثانيتها عن صلاح جاهين ، وثالثتها عن قهوة عبد الله ومتحف الفن الحديث وايزافيتش ودار الأوبرا ، حيث الليالى الأولى ، والدهشة الأولى ، والمحبة الأولى . هذه الوقفات (وغيرها) التى تمايز بين عالم الإبن وعالم الأب ــ الجد ، تؤكد خصوصية الأول ومغايرة عالمه فى النهاية ، وتبنى من هذه المغايرة ما يؤكد إنجازها الخاص ، على نحو يمكن أن تومىء معه المعارضة إلى الدلالة الأوديبية لبيت البارودى :

فيا ربما أخلى من السبق أول

وبز الجياد السابقات أخير

ولكن إذا تجاوزنا هذه الدلالة ، فإن الوجه الآخر من عالم الأب ، بما يتبعه من دلالة التأسى ، يفتح أفق الأمل فى الولادة الجديدة ، هذه الدلالة نجدها فى سينية شوقى على وجه الخصوص ، عندما نقرأ :

فلك يكسف الشموس نهارا

ويسوم البدور ليلة وكس

ومواقيت للأمور ، إذا ما

بلغتها الأمور صارت لعكس

دول كالرجال مرتهنات

بقيام من الجدود وتعس

وتلك أبيات تعيدنا إلى دلالة الزمن الدائرى الذى يكرر نفسه كظواهر الطبيعة ، ما بين نقيضين لا فكاك لحركته الأبدية من المرور بينهما ، فتنقلب مواقيت الأمور صعوداً وهبوطاً ، على نحو يتبع الهبوط بالصعود ، والحاضر المستحيل بالمستقبل الواعد . هذه النظرة إلى الزمن الدوّار تفتح الباب لرؤيا المستقبل ، وتؤسس مهاداً لشروق شمسه فى قاهرة المستقبل :

وجهها مقبل
رفيف يمام
والنجمتان من الحزن اخضلتا بغمام
ويداها ممدودتان تقرآن جبينى
وتاخذان براسى
وجهها مقبل
ارى الأرض تمشى فى سماء قريبة
وعليها من كل ما اخرجته حشاها
امم تمشى
واعلام اراها
كما يكون إذا امطرت سماء
فهزت ارضا
ونورت الافق ، وابقت على الغصون نداها
وكان النشيد يقبل من صمت
ويهتز ناحلاً
ثم يعلو على الشفاه ويعلو
بعد ارتجاف وهمس .

إن خاتمة « أغنية للقاهرة » تستعيد المغزى الدائرى لمواقيت الأمور التى تتقلب بين أحوال الصعود وأحوال الهبوط فى سينية شوقى . ولكن حجازى يفارق إحيائية شوقى بتأكيده الحركة البشرية التى تتبدد فى قدرية شوقى ، فتقترن فى عالمه الإحيائى بدورات متعالية ، مفارقة لحركة البشر والفعل الإنسانى ، وذلك على النقيض من حجازى الذى يقرن الولادة الجديدة بحركة البشر الذين لابد أن يتقدموا فى جسم القاهرة كما يتقدم المحراث فى الأرض الخصيبة ، فالولادة الجديدة هى القدر الذى يضعه البشر ، ليستعيدوا لحظات الماضى الذهبى ، فى شعر حجازى . ولذلك لا تبدو الولادة الجديدة كالمعجزة المفارقة فى قصيدة حجازى ، بل كالصوت الإنسانى الذى يقبل من صمت ، ويهتز ناحلاً ، ثم يعلو على الشفاه بعد ارتجاف وهمس . ولكنها تظل المعجزة التى لا تتحقق — فضلاً عن الجهد البشرى — إلا بالعودة إلى ميراث الأب ، ومساكن الموتى ، العودة التى تبعث الأنا متجددة من الرماد .

وإذ تمثل هذه العودة إلى التراث حلاً من حلول تناقضات السفر ، فى الحاضر المستحيل ، فإن هذا التراث ، بدوره يصارع ميراث الآخر ، فى المستوى الأخير من مستويات التناص ، ويقوم بإزاحته فى قصيدة « منتصف الوقت » نفسها . وذلك هو سر التباس دلالات القناع فى هذه القصيدة ، وتمزقه بين شبيه من تراثه وشبيه من تراث الآخر . إن القصيدة تبدو ، من حيث السطح ، تحمل قناع أوديسيوس البطل اليونانى ابن لايرتيش ملك إيثاكا ، فى سفره عائداً إلى وطنه بعد حرب طروادة . وبالفعل ، يوجد أكثر من شبه بين السفر الذى تقوم عليه قصيدة « منتصف الوقت » والسفر الذى تقوم عليه الأوديسة .

هناك — أولاً — الرحلة البحرية التى تتضمن رمزية البحث ، والتى تصل بين سفر أوديسيوس ؛ عائداً إلى بلاده بعد حرب طروادة ، والقناع الذى يسافر عبر البحر ، فى سفينة تتطوح فى دوار اللجة السوداء ، متطلعا إلى بلاده . وهناك — ثانيا — الإشارة إلى « ساحرات الطرف » اللائى يغنين للبطل — القناع ، فى القصيدة ، فى إشارة إلى « ساحرات » البحر اللائى قابلهن أوديسيوس فى رحلته ، ووقعن فى غرامه ، من أمثال كاليبسو وكيركى . وهناك — ثالثا — جزيرة الطاغوت التى تلقى الريح إليها بسفينة القناع ، فيقع فى أسر الطاغوت الذى « ينظر ، لا يرى من أى شىء غير شق واحد » . والإشارة واضحة إلى المارد بولو فيموس ذى العين الواحدة الذى كاد يفتك بأوديسيوس فى كهفه . وهناك — رابعا — مساكن الموتى التى هرب إليها القناع ، وهى إشارة مباشرة إلى بلاد الأموات عند الكمبيريين ، حيث ذهب أوديسيوس ، واستدعى أرواح أصدقائه وأهله من عالم الموت . وهناك — خامسا — القطا ، الطير الذى يحلق فى القصيدة بشارة على الولادة الجديدة ، كأنه الطائر الذى اتخذت الربة أثينا هيئته لتخلص أوديسيوس ، وتبشر ابنه تليماخوس بخلاص أبيه (أو ولادته الجديدة) .

ولكن القصيدة التى تؤكد المشابهة بين القناع الذى يتقنع به بطلها وصورة أوديسيوس فى ملحمته الشهيرة ، تقوم بتأكيد المخالفة ونفى المشابهة فى الوقت نفسه . ويتجلى ذلك ، عندما يلح القناع على اللازمة المتكررة (وللتكرار وظيفة) فى القصيدة :

... لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة
على نولى .

كأنه حريص على نفى صفة الملوكية الملازمة لأوديسيوس ، وزوجه بنيلوبى التى تنتظره على نولها الذى تخادع به الخطاب . ويظهر ذلك عندما يستبدل القناع بالأم التى تظهر لأوديسيوس ، فى بلاد الموتى ، الأب (فى ثقافة بطريركية وليست مطريركية) الذى يسلمه الابن الكنز الذى أودعه عنده ، كأنه يرد إليه أمانته وعهده وميثاقه ، ويرتاح على أضلاعه ، وحيداً فى المقبرة ، كى يخلو له وجه أبيه ، إلى أن يبعث الإبن فتيا من ظلمة قبر الأب كالعنقاء الملتبسة بالتضمين الإسلامى الذى يقلب الضوء المنبثق فى التابوت جبلا ، يصعده البطل ليطالع الوقت ، كأنه يصعد « للعراج » الذى يهفو إليه طالب المعرفة عند المتصوفة ، إلى أن يصل إلى مقام الذروة الذى يتكشف له كل شىء فيه ، فيقول للأرض البعيدة على مدى بصره :

اشرقى من عتمة
وتجسدى من كلمة
وتشردى مثلى .

وذلك فى سياق يلفتنا فيه دال « التشرد » المقترن بالارتحال فى البحر إلى دلالة « السندباد » أكثر مما تلفتنا إلى أوديسيوس . ويؤكد دلالة السندباد أن سفر القناع البحرى سفر يؤكد الجهد البشرى ، فى قصيدة « منتصف الوقت » ، فلا آلهة تساعد البطل الذى يرتدى القناع أو تحاربه ، فمعركته مع البشر . والبطل نفسه لا يتعرض لعوالم الارباب أو يعتدى على ذويها ، أو على طلول المآذن التى يراها . إنه يبحر فى عالمه البشرى ، ساعيا وراء المعرفة التى تبعثه حيا ووطنه على السواء ، ويدرك هذه المعرفة فى مقبرة الأب دون سواه .

إن التباس القناع فى قصيدة « منتصف الوقت » ينتج عن المصارعة بين الرمز الذى يرثه الإبن عن الأب (السندباد) والرمز الذى ينقله الإبن نفسه عن تراث الآخر (أوديسيوس) . وبقدر ما يجتذب الرمز اليونانى الإبن ، ويخايله بدلالته ، فإن الرمز العربى الذى ينتمى إلى ماضى الأنا هو الذى يجر الإبن إليه ، فيبحر صوبه كالسندباد ، ويصعد على درجة المعرفى كالمعراج ، ليؤكد هويته التى تهددها أخطار السفر فى منتصف الوقت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجمة : ناصر فرغلى

تقديم : محمد هشام

لـورنـس داريـــل

أربع قصـــائد

رغم أن شهرة الكاتب الانجليزى لورنس دريل Lawrence Durrell(*) (فبراير ١٩١٢ — نوفمبر ١٩٩٠) ترجع بالأساس إلى أعماله الروائية ، وفى مقدمتها : **رباعية الاسكندرية** ، ورغم تنوع إنتاجه الأدبى بين حقول الشعر والرواية والنقد وأدب الرحلات والمسرح الشعرى ، فقد ظل الشعر فى نظر دريل أشد أشكال التعبير الأدبى قربا إلى نفسه ، وأكثرها قدرة على تجسيد رؤيته الفنية والحياتية .

ولم يكن الشعر ــ الذى بدأ منه دريل مسيرته الأدبية ــ مجرد عَرَض أو « تمرين » على الكتابة ، مثلما هو الحال عند كتاب آخرين ، فقد ظل إنتاجه الشعرى حتى النهاية موازيا لإنتاجه النثرى ، بل إن نثره هذا كان يبدو له حيداً عن المسار الطبيعى لإبداعه ، أو ملاذاً من كبوته كشاعر .

ومنذ الثلاثينات وحتى رحيله ، قدم دريل ما يقرب من عشرين مجموعة شعرية ، لعل أبرزها : **شذرات فريدة** (١٩٣١) ، **عشر قصائد** (١٩٣٢) ، **انتقال** (١٩٣٤) ، **بلد خاص** (١٩٤٣) ، **مدن وسهول وبشر** (١٩٤٦) ، **عن التظاهر بالصلف** (١٩٤٨) ، **مسودات خاصة** (١٩٥٥) ، **شجرة البطالة** (١٩٥٥) ، **الايقونات** (١٩٦٦) ، **لغة المحبس الأحمر** (١٩٧١) ، **عن هوية الولد العجوز** (١٩٧٢) ، **حبال السلامة** (١٩٧٤) .

وإذا كانت **رباعية الاسكندرية** ، خاصة ، قد أثارت جدلاً واسعا تراوح ما بين اعتبارها عملاً فريداً يضع صاحبه فى مصاف الأدباء العظام ، واتهام كاتبها بالسطحية ويتبنى رؤية عنصرية مغرضة ، فإن تباين الآراء حول شعر دريل لا يقل عمقا وجِدّة . فبينما يرى

(*) يقدم د. ماهر شفيق فريد فى مقاله : « رحيل مؤلف **رباعية الاسكندرية** لورنس دريل » فى مجلة **القاهرة** ، ديسمبر ١٩٩٠ ويناير ١٩٩١ ، عرضا جيداً وشاملاً لحياة دريل وأعماله وللآراء المتباينة بشأن انتاجه ، كما يورد ثبتا بما ترجم من أعمال دريل وما كُتب عنه فى اللغة العربية .

بعض النقاد ـ مثل ادوارد سميث ـ أن هذا الشعر يفتقر إلى إحكام البناء وأنه لا يعدو أن يكون ضربا من التسلية ، يميل آخرون ـ مثل الناقد جون برس ـ إلى وصف قصائده بالحيوية والتميز . وثمة من يرى فى شعر دريل سعياً ـ يماثل سعى السرياليين ـ إلى حشد الحواس البشرية كلها باعتبارها عناصر حاسمة فى الإبداع والتلقى الشعريين على حد سواء .

وأيا ما كان الأمر ، فإن هذا الشعر يستحق التأمل ، لا لأن « شعريته » جديرة بذلك فحسب ، بل لأن النظر إلى جملة كتابات دريل على ضوء هذا الشعر وانطلاقا منه ، قد يكون أحد السبل للاقتراب من عالم ذلك الكاتب المحير ، وتقييمه تقييماً مغايراً .

١ ـ مشهد للأطفال

انظر الأطفال ـ طيلة الصيف ـ فى الحديقة العامةِ
قبيلةُ الأطفال التى تتمنى لو كنتَ مثلَهم ،
فنّانى النزوةِ الصغارِ الرهيبينَ
الذين لهم فى الفوضى الكاملة ما يدعمُ
إدراكاً رائعاً للحاضر
فى ألعاب المرحِ والحب ، وحتى القتل
على العشبِ الأخضرِ المطّاطِ الذى
سيتشرّب محبّتهم الكسولةَ الأفيونيةَ
حتى الثمالة .
منتشرين كعلاماتِ الترقيم بين لُعبهم
المتوزّعةِ بخطوط ضوءِ النهارِ ، القادمِ من المغامرة

يزحفونَ بين الأحصنة الخشبيةِ الهزّازة
والطواطمِ والدمى ، الحيواناتِ والخواتمِ ،
إلى حيث المستَقَرُّ الأليفُ فى نومٍ جنينىٍّ
حيث يحتفظ معظمهم
بجداول إحصاءات المشاعرِ التىِ لا تنتهى
النومُ ليست له جدران ، النوم يعترف
بصور الذات المقدّسة ورعبها ،
ولكنهم لايزالون راقدين
كشىءٍ يُخْبَزُ ، الخدودُ الناصعةُ على الأصابع
والعيون والشفاهُ مُغْلقات .
كان كلٌّ فى بؤرة البيت العنكبوتىِّ يبحثُ عن
طفلهِ أوطفلتهِ ، مولوداً ومقيداً
فى رعبٍ يشبه حوافَّ طاولةٍ
أنجبته العاطفةُ ، وقيَّده الخطأ .
ما الذىِ يمكنُ أن يقولوه للمشاهدِ فى النافذةِ
يكتبُ الخطاباتِ ويدخنُ فى عليائه
وحيداً
واقعاً فى شركِ النضجِ ذاتِه
ولكنه ــ رغمَ هذا ــ لا يغبطُهم طفولتَهم
لأنه كان قد حملَ وِزرَ طفوته الخاصة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ــ هذا الصباح التافه

فى هذا الصباح التافه
شىء ما جَعَلَ يغنّى
حيث تنقلبُ الألسنةُ البحرية على جوانبها
ويمتطىِ (الأدرياتيكىُ) أزرقَه ،
وتغتسلُ
الشمسُ على حافةِ العالمِ وأجرافِهِ اللامعة .
يرنُّ النهارُ فى الأجواءِ العليا
نقيًا حافلاً بالزيزان[١] ، وبطيئًا
يسير كنبتةٍ إلى دخانِ المزارع
منطفئًا فى الأرضِ المنهكةِ
منفرجا كراحة يدٍ ، وذاهبا .
بخُزْ الشجرَ ، وبَرِّدْهُ ، ثم ارْسِلْه فياضا
اطوِ ريشاتِ الطيورِ ، وهُزَّ
سجاداً من النافذةِ ، امسحْ بالندى
الصاحينَ فى الكَدْحِ ، واصنعْ
للعاشقيْنِ الصغيريْنِ بعثَهما الصغير .
والآنَ ، برفقٍ ، لِتُقَبِّلْ كلَّ مَنْ نومَهُ

سابغٌ . واستيقظى يا حبيبتى ،
استيقظى ،
النوتِيُّ الملولُ منتظرٌ
أسفلَ المنزلِ ، مجدافاه الطويلانِ مطويان
كالأجنحةِ فى انتظار
على صفحةِ البحيرةِ القاتمة .

٣ ــ المسيح فى البرازيل

أَبْعدَ منه ، ومن شَعرهِ الأنثوىِّ
النامِى بانحدارِ ظهره النحيل
او مِن راحتيه الناعمتيْن اللتين تغضَّنتا
فى موضعِ دقِّ المسامير ..
كانوا طالعينَ يثيرونَ الغبارَ
وبعدُ ، صاروا شرفاتٍ بيضاءتشهدُ الخطيئة
هنا .. وعلى الخريطةِ المهترئةِ
التى رتَّقتها الفيالقُ من أجل روما ..
بعيداحتى عن أوروبا ..
فى البرازيل
المستدفئة بأنْساغِ الأحراش ..
لا يجد لنفسه وطناً ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصبحَ قُنصلاً مظلماً لبلادِ الإرادة .

لقد سُمِّى هنا ، وكُرِّمَ هناك ،
ولم يُفهم فى أىِّ مكان
ممتطياً جُرفَه الصخرىَّ ذا الأصلِ الخشبىِّ
فوق « ريو »
وإذْ يتحجر ألمُهُ شيئاً فشيئاً
يوزِّعُ البقعَ البربريةَ البطيئةَ على الجنود النظاميِّين
على مدنِ اللحمِ الآدمىِّ ، تَأَزُّمِهِ .

٤ ــ الأنا آخر (رامبو)

إنه الرجلُ الذى يسجِّلُ ملاحظات
المراقِبُ فى قبّعتِهِ الطويلةِ السوداء
ووجهُه مختبىء تحت حافتها .

فى ثلاث مدنٍ أوروبية
كان يرقبنى ، أراقبُه .
على ناصيةِ الشارع فى« بودا »[٢]
وبعدها ، قُربَ مكتب البريد ، لمحةٌ ..
من ذيلِ معطفِهِ الآخذِ فى الاختفاء ..

أعطتِ التنويرَ نفسَه ، تجسَّسَتْ
على ضيقٍ بالحنجرة .
مرة أخرى تقابلنا على « السين »
على أرضية الماءِ المائج بالنجوم
اختفى حين وصلتُ للباب ،
ولكن ، هناك ، على الرصيف ، ترقدُ محترقةً
واحدةٌ من سجائره السوداء الأليفة .

لقاءٌ على الدرجِ المعتمِ
حيث انداحَ المدُّ صافياً كالطيفِ ،
خيانتها ، وقبلاتها ،
لقد شاهدها جميعاً ، وغالباً
ما أسمعه يقهقهُ في الحجرةِ الأخرى .
هو الآنَ يرقبنى أعملُ متأخراً
أشدُّ قصيدةً إلى الحياة ، عيناه
تعكسانِ عِلَّةَ « دى نرفال »(٣) .

آه ، لا جدوى في هذا البيتِ
أن تسألَ المرايا .
إنَّ تنكُّرَهُ مُضْمَتٌ .

(١) **الزيزان** : جمع (زيز) حشرة الحصاد ، تصدر صوتا منه جاء اسمها .
(٢) **بودا** : اختصار (بودابست) ، عاصمة المجر .
(٣) **دى نرفال** : جيرار ، شاعر فرنسى (١٨٠٨ — ١٨٥٥) . آمن بفلسفة الحلم ، وكان إرهاصا لبودلير والرمزيين بعده . زار الشرق وله مؤلفات رائعة فيه . انتهى مجنونا ثم انتحر .

حســونة المصبــاحى

شــهوة العــين

ابتروا أحلامى كما تبترون الثعابين !
(كاتب ياسين)

فى البداية تماما ..

فى تلك البداية التى تتشكل الآن فى ذاكرته مثل غيمة بنفسجية فى فضاء الزمن ، كانت هناك جبال عالية ترتفع غرب قريته ومنها كانت تأتى الغيوم والأمطار والعواصف الشديدة . ومنها أيضا كان ينزل رجال غلاظ عابسون على بغال رمادية ثقيلة الأجسام والحركة ليبيعوا أهله القطران وأدوية يصنعونها من نباتات وأعشاب تلك الجبال التى يسكنون . وكان كلما تمرّد أو بكى أو غضب صاحت فيه مهددة « اسكتْ وإلا سوف أنادى الغرابة يقبضون روحك ! » وفى الحال تخترق ذهنه صورة أولئك الغرباء بملامحهم الشرسة ، وبلحاهم الغبراء ، وبعيونهم المحمرة ، وببغالهم البشعة . وعندئذ يضمّ فمه ويهدأ ، بينما يظل قلبه يرتجف من الهلع .

لم يكن « الغرابة » (أى أهل الغرب ـ هكذا كان يسميهم أهل قريته) يقتصرون على البيع والشراء ، بل كانوا يتقنون أشياء أخرى كثيرة . ومن حوله كان الناس يردّدون أنهم يشفون من تلك الأمراض الخطيرة والغريبة ، ويخصبون النساء العواقر ، ويطـردون الشيـاطين والجنّ والأرواح الشريـرة من البيوت والأجساد ، وينبئون بالغيب ، ويحذّرون من شر قريب أو بعيد ، وينبهون إلى جار يكيد فى الخفاء ، أو إلى عدوّ لم تكن تراه العين ولا تسمع به الأذن . وأحيانا ، وخاصة فى أيام الشتاء الباردة كانوا ينظمون حلقات للذكر تستمر حتى مطلع الفجر . وخلالها يضربون الدفوف وينشدون البردة ومدائح أخرى للرسول ولأولياء الله الصالحين . وحين يشتد بهم الوجد ، كانوا يغمضون أعينهم ، وتلين ملامحهم ، وتتراقص لحاهم الكثيفة الغبراء ، ويتيهون فى عالم لا يدرك الناس كنهه ، بينما تظل أصواتهم فى الليل مع الريح ، ودفوفهم تحت أيديهم الغليظة تتأوه ملتاعة ثم حدث ان كان يلعب فى الوحل مع صبية آخرين عقب سحابة خريف سريعة ، وإذا بولد الكبلوطى ، وهو صبى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● كاتب تونسى مقيم بمدينة ميونيخ فى ألمانيا .

شرير ، يعرج قليلا ، ويلهث طول الوقت وكأنه على وشك الاختناق ، يحدق باستغراب وريبة وكأنه يراه لأول مرة ، ثم يصيح عابس السحنة ، جاحظ العينين ، وسبابته الغليظة مصوبة كالسكين إلى بؤبؤ عينه اليسرى : « تعالوا يا أولاد ! فى عينه اليسرى كنز ! » أحاطت به العيون . وظل مكانه يرتجف فى كدرونه الملطخ بالوحل تحت سماء تتسابق فيها السحب مثلما تتسابق الخيول . « افتح عينيك جيّداً ! » صاحوا فيه جميعاً . وفتحهما حتى رآهم بشعين وقصاراً كأنهم ضفادع فاجأها جفاف المستنقع الذى تعيش فيه . وعندئذ قال له ولد الكبلوطى بلهجة الكبار المدركين لأمور الدنيا والدين : « اسمع يا ولد .. فى عينيك اليسرى كنز ! ولو اكتشف الغرابة ذلك لذبحوك ! » .

وعندئذ بدأ ذلك الخوف الذى لم يعرف مثله قبل ذلك !

هبط الليل . وامتلأت القرية بأصوات الرعاة العائدين من المراعى ، وبروائح الشياه المبللة بالمطر ، وبلغط النسوة وهن يهيئن طعام العشاء . وانحشر هو فى الركن القصىّ فى البيت ، وانكمش فى كدرونه مثلما تنكمش الفئران المذعورة . وشيئا فشيئا خيل إليه انه يسقط وسط دائرة سوداء لزجة كالقطران . ثم سمع ضجيجا شبيها بأصوات حوافر بغال ثقيلة تتسابق على أرض صلبة : تكتك .. تَكْتَكْ .. تَكْتَكْ .. تَكْتَكْ ! ووسط ذلك الضجيج العنيف ، اخترقت ذهنه أشباح « الغرابة » ، قائمة وبشعة ومنذرة بالويل . وفى لحظة ما أحاطوا به وأسنانهم إلى الأمام مثل الخنازير ، وبسرعة الريح ، حملوه إلى تلك الجبال العالية ، ثم أشعلوا نيرانا امتد لهبها حتى لامس السماء ، وراحوا يضربون الدفوف مهللين ومكبرين : دجتدق دق ! تجتد قدق ! تجتتد قدق ! تشتقق ! تشتق ! تشدق ! تجتدق ! وبعدئذ اخرجوا من أحزمتهم سكاكين بطول الذراع واندفعوا نحوه آآ آ آآآ آآ آ آآ آآ آآ آآه !!

عندما فتح عينه كانوا محيطين به : أمه وأبوه والأهل والجيران وكلهم كانوا يبسملون . اجهش بالبكاء .

ولعدة ليال ، ظلّ .. يرتجف محموما تحت الأغطية الثقيلة التى كدّسوها فوقه . وبعد أن هدأت الحمّى ، واختفت الأشباح ، وتلاشت الهواجس روى لأمه ما قاله : ولد الكبلوطى . وفى الحال غشت وجهها سحابة انفعال . ودون أن تتلفظ بكلمة ، اندفعت إلى الباب ، وخطفت هراوة غليظة كانت متكئة على الجدار وخرجت هائجة تصيح وتتوعد . وفى الحال حدثت جلبة فى القرية بأسرها . ونبحت الكلاب . وقاق الدجاج . وأطلقت بعض النسوة شتائم ولعنات . وبكى أطفال . ثم عادت الأم منفوشة الشعر ، وعلى فمها زبد الغيظ . وبعد أن أعادت الهراوة إلى مكانها صاحت : « لقد هرب منى ابن الكلب ! ولو مسكت به لكنت فصلت راسه عن جمجمته ! » . ثم لم تلبث أن حوّلت غضبها نحوه وصاحت فيه : « وانت يا ولد يا مخنث .. لماذا تسمح لولد الكبلوطى الهامل الجوعان بأن يحوّلك إلى قرد أمام صبية القرية ! » .

فى الليل ، لانت قليلا . وخفق قلبها بذلك الحنان النادر والجميل كما خطاف . اقتربت منه . ثم قالت له وهى تداعب شعره ووجهه : « ألا تعرف سرّ تلك اللطخة الزرقاء فى عينيك اليسرى ؟ » .

— لا :

— انها شهوة

— شهوة ؟

— نعم يا ولدى .. ذات يوم وأنا حامل بك ، اشتهيت اكل قطعة كبد مشوية .. وكان أبوك غائبا .. ومرت الأيام دون

أن أسأل ما أشتهى . وعندما ولدت كانت قطعة الكبد المشوية التى اشتهيتها فى عينيك اليسرى ؟ » .

هدأ الليل من حوله . وتلامعت نجوم بعيدة فى خياله . ودّ لو يخرج إلى الحقول ، ويسرح فى العتمة الباردة حتى الصباح متحدّيا أشباح « الغرابة » العابسين ببغالهم الرمادية ، وبشطحاتهم الشريرة ، وبسكاكينهم التى بطول الذراع ، وأسنانهم المندفعة إلى الأمام مثل أسنان الخنازير .

ومن الغد خرج شاهرا رجولته ، وعازما على أن يمرّغ رأس ولد الكيلوطى فى الوحل . وجدهم هناك قرب زيتونة « منصور » مسْتَنْفَرين ومكروبين مثل طيور البوم قبل انفجار العاصفة . وحالما رأوه أشاحوا عنه بوجوههم ونفروا منه « من الأفضل لك أن تعود إلى حجر أمك ! » قال له ولد الكبلوطى معّنفا وهو يدير ظهره المنحنى قليلا .

عاد مهزوما إلى البيت . انحشر فى الركن . وطول النهار ظل يمضغ وحدته وألمه .

ثم حطّ الشتاء ثقيلا وموحشا مثل غول الخرافات ، فتعتمت الدنيا ، وتغشت تلك الجبال العالية قرب قريته بكتل من السحب الداكنة . وراحت الرياح تولول فى الأحراش وفى بطون الأودية ، وهدّرت الجمال هائجة ، وامتلأ الفضاء بأصوات الرجال وهم يطاردون جيوش الزرازير التى امتلأت بها السماء وحقول الزيت ووضعت بقرتهم السوداء عجلا أحمر جميلا . وأرسل أبوه فى الليل وهو ملفوف فى برنسه الأشخم تلك الأغانى التى تملأ نفسه . شجنا لذيذا ، وتظلّ تهدهده حتى يغرق فى نوم عميق . غير أنه مع مرور الأيام أحسّ أن وحدته اتّسعت وطالت وأقفرت من المفاجآت ومن المتع وذات يوم عاد إليهم حابسا أنفاسه ، وقدماه لا تكاد أن تلمسا الأرض

لم يشيحوا عنه بوجوههم ، ولم ينهروه مثلما فعلوا فى المرة السابقة ، اندسّ بينهم فى واحد من تلك الأماكن السرية التى يلجأون إليها هروباً من البرد ومن عيون الآباء . ومنفرج الساقين أمام النار التى أوقدوها ، راح الكبلوطى يروى حكايته العجيبة ، وعيناه الصغيرتان ترفّان طول الوقت ويداه القصيرتان تتحركان فى الفضاء وكأنهما ترغبان فى أن تضفيا على الكلام معانى أخرى . وكان الآخرون ينصتون إليه بانتباه شديد تماما مثلما ينصت أهل قريته لخطبة الإمام يوم الجمعة : « اسمعوا يا أولاد .. أتعرفون من أين يأتى الغرابة ؟ ! إنهم يأتون من بلاد لا تنقطع فيها العواصف والأمطار بلاد سوداء قاتمة مثلهم يجثم عليها شتاء أبدى . وهل تعرفون أين يسكنون ؟ ! انهم يسكنون مغاور وكهوفا مثل الذئاب والأسود والثعابين وليس هناك من يضاهيهم فى فن السحر والعزائم . وقد سمعت أن البعض منهم قادر بواسطة ذلك أن يحوّل المرأة أو الرجل إذا ما أراد الانتقام منها أو منه إلى كلب ينبح فى الخلاء ، أو إلى قط يعوى من الجوع ، أو إلى قرد يضحك الناس فى الأسواق العامة ومثل هؤلاء الناس يجوبون الأرض طول العام بحثا عن الكنوز السرية . وحين يعثرون على من فى عينه علامة تدل عليها ، يسحرونه ، وفى رمشه عين يصبح ساهيا مذهولا لا يعى ولا يدرك . وعندئذ يشيرون إليه بأن يتبعهم ، فيفعل ذلك صاغرا طيعا ، ويسير وراء بغالهم الرمادية الثقيلة غائب الذهن تماما . وحين يبتعدون به عن أهله ، ويصلون إلى قمم تلك الجبال العالية ، يوقدون نارا عظيمة ، وحولها يشرعون فى الدوران ضاربين الدفوف ، ومنشدين المدائح والأذكار . ويظلون هكذا حتى يبلغوا تلك الحالة التى يشعرون خلالها أنهم خفاف مثل الريش ، وأنهم قادرون على حلّ الألغاز وكشف

الأسرار ، وعندئذ يحيطون بضحيتهم ، ويذبحونها من الوريد إلى الوريد كما تذبح الشاة . وفى اللحظة التى يتفجر فيها دمها ، ينكشف لهم سرّ الكنز المخفى ! » .

يصمت ولد الكبلوطى . ويلتصق الصبية ببعضهم بعضا وعينهم تتلامع من الهلع . وتئن الريح غاضبة . وتخبو النار . ثم يحلّ الليل مليئا بالأشباح والوساوس . وتحت الأغطية الثقيلة تداهمه الحمّى من جديد .

بعد ذلك أصبح يغمض عينيه كلما رأى غريبا ، ويتحاشى السير وحيدا فى المسارب والحقول ، ويتجنب حكايات ولد الكبلوطى . ومرات عديدة بال فى فراشه خوفا من أن يخرج وحيداً فى الليل فيختطفه « الغرابة » ويذبحونه على قمم تلك الجبال العالية . وكانت الأشباح والوساوس تطارده طول الوقت . واشتدت به الحمّى ذات يوم حتى كادت تفتك به . وحين شفى منها طافت به أمه فى أضرحة الأولياء ، وذبحت ديكا أحمر أمام ضريح سيدى أحمد ابن سعيد .

ثم فجأة تحركت ألسنة الكبار فى القرية لتروى وقائع حرب شرسة تدور رحاها وراء تلك الجبال العالية . ووقف الصبية فى الريح يتنصّتون علّهم يلتقطون شيئا من دويها الهائل . وراح ولد الكبلوطى يطوف فى أرجاء القرية لاهثا ، ومنحنى الظهر ، وساقه اليسرى تعرج قليلا ، ليتسقط الأخبار ، وكان دائما يفاجئهم بحكايات أشدّ غرابة وهولا من ذى قبل : « اسمعوا يا أولاد ... الناس يقولون إن الحرب التى وراء الجبال العالية تدور بين الغرابة وقوم من الكفرة ، مُرْدٌ وشقر وزرق العيون . ويقولون إن هؤلاء يحاربون بالدافع والطائرات والدبابات ، أما الغرابة المساكين فيواجهونهم بالمذارى والعصى والهراوات والسكاكين ... » . وذات يوم ارتجفت

قلوب الصبية حين مرّ بقريتهم غرباء بلحى كثة غبراء ، وبعيون محمرة ومنتفخة . ومن أجسادهم التى أنهكها السير والجوع كانت تفوح رائحة تلك الحرب التى بدت لهم مع مرور الأيام شبيهة بخرافة مرعبة لا نهاية لها . ثم مع قطع الحلوى الكبيرة ، والأقمشة الملونة التى يأتى بها آباؤهم من الأسواق ، جاءتهم أخبار تقول لهم إن تلك الحرب التى قتلت آلافا من الدواب والعباد ، وأحرقت مدنا وقرى وسهولا وغابات قد انتهت ، وأن نساء الغرابة يزغردن فوق قمم الجبال العالية وفوق السطوح فرحا بشىء يسمى الاستقلال . ودمعت عيون الكبار من فرح لم يكونوا يدركون معناه . وبعدئذ هدأ كل شىء من حولهم . ومرت الغرانيق بطيئة باتجاه الجنوب مبشرة بخريف ممطر . ولم يعد ينزل من الجبال العالية أولئك الغرابة على ظهور بغالهم الثقيلة الأجسام والحركة . وغنى ولد الزياتية عاشقا متيما على الروابى هناك حيث ترعى شياهه :

امّا بلادِكْ بلَادْ افريقا بلَادْ الوخْمْ والعلايلْ
امّا بلادِى بلَادْ الصّحْرَا بلَادْ الزّنَا والفعَايلْ*

ومرت الأعوام ، وكبر الطفل ، وتاه فى العالم الكبير غير عابىء بتلك اللطخة الزرقاء فى عينه اليسرى . وسلمته المحطات إلى المحطات ، والمدن إلى المدن ، والبحار إلى

---

* (أى : بلادك بلاد الشمال ، بلاد البرد والأمراض . أما بلادى ، فبلاد الصحراء ، بلاد الزنى والفضائح الكبيرة) .

البحار . وفى ضباب مدن الشمال وثلوجها ، دفن هواجسه القديمة ، وتلك الحمى الشديدة التى كانت تنتابه كلما فكر فى أشباح الغرابة ينزلون ،،عابسين من أعالى الجبال على ظهور بغالهم الرمادية الثقيلة . وفى سراديب التيه وانفاقه الطويلة تلاشت عوالم قريته البعيدة ، وصور اصدقاء الطفولة ، وحكايات ولد الكبلوطى التى يقف لها شعر الرأس . وذات صباح قاحل ، عقب ليلة سكر طويلة وسط الضجيج والدخان ، وقف أمام المرآة يستطلع أمره . وفى النظرة الأولى فوجىء بظهور تجاعيد بشعة حول عينيه وفمه . وفى المفرقين نبتت شعرات بيض . وانتبه إلى أن اللطخة الزرقاء الصغيرة قد اتّسعت وكبرت وأحاطت بعينه اليسرى من جميع جوانبها حتى لاحت شبيهة بأثر لكمة عنيفة وحاقدة . والوجه كله تحت الصّلعة المنفرّة بدا متورّما ، ومنتفخا بسبب تلك الآلام الحادة المتراكمة فى أعماق النفس . وعندئذ أدرك انه ابتعد تماما عن براءته ، وأنه ولج تلك الغابة السوداء الباردة التى تفضى إلى العدم الكبير .

ولفّه الحزن ، فخرج إلى المدينة الكبيرة باحثا فيها عن مكان يخفف فيه وطأة هواجسه ومخاوفه الجديدة .

التقاه أواخر مساء فى بار معتم من بارات حى « شوابينغ » . بميونخ . كان طويلا ونحيفا ، بمعطف أسود يلامس قدمه ، وبرأس كرأس الفقصة ، وبوجه أسمر حرقته المتاعب وآلام الغربة والطواف الطويل ، وبعينين صغيرتين ذابلتين . وعقب دقائق قصيرة ، تخللتها تلك الأسئلة والأجوبة العادية ، اكتشف انه من قوم الغرابة . وحين أقام الحديث والشراب . بينهما شيئا من الودّ ، روى له هواجس طفولته ، وأيام الحمّى ، وحكايات الكبلوطى عن الكنوز السرية ، وطول الوقت كان ذلك الفتى يدقق النظر فى تلك اللطخة الزرقاء فى عينه اليسرى . وحين انتهى ، ضجّا بالضحك ضاربين بأيديهم على البسط حتى انفجر الامتعاض على وجه الجرسونه البافارية الثقيلة الأرداف .

عند الساعة الحادية عشر تقريبا ، ودّعه وعاد إلى شقته هادىء النفس وسعيدا إلى حد ما . وبعد أن شرب كأسين متتالين من « الكونياك » تمدد على الفراش بحذائه وبكامل لباسه . ووسط الصمت والهدوء ، سرح بذاكرته فى الماضى : وفى سنوات طفولته البعيدة . وراحت الصور تتسابق فى ذهنه بطيئة مرة ، وسريعة مرة أخرى . وبينما هو يمارس تلك اللعبة الممتعة والمسلّية فى آن ، رنّ ناقوس الباب . وفى الحال فتحه دون أن يتردد ولو لحظة واحدة ، ودون أن يطوف بذهنه اىّ سؤال عن ذلك الغريب الذى تجرأ على أن يزوره فى مثل تلك الساعة من الليل . ولم يندهش حين وجد نفسه وجها لوجه مع ذلك الفتى من قوم الغرابة الذى كان التقاه أواخر المساء ، وكأنه على موعد معه . ومتوترا ، وعابسا ، وعيناه تشتعلان حقدا وغيظا ، اندفع ذلك الفتى داخل شقته دون أن يحييه أو ينظر إليه . وحين وصل إلى قاعة الجلوس ، وقف وراح يتأمل باشمئزاز اللوحات والصور التى تزين الجدران . ثم اقترب من الكتب . وبعد أن تصفح البعض منها راح يمزقها ويرفسها برجليه . وكان كلما سعى إلى تهدئته أو حاول منعه من ذلك ، صاح فيه صيحة تجمده فى مكانه دون حراك ولا كلام . ومع مرور الوقت كبر خوفه ، فراح يرتجف وكأنه يقف عاريا تماما وسط الثلج . ثم فجأة بدأت الشقة تتسع ، وراحت تتمطط وتتمطط حتى تحولت إلى باحة من الأسمنت ، عارية وموحشة مثل باحات السجون . ومن فوق الحيطان الرمادية العالية التى تحيط

بها . أطلت رؤوس شقراء ، وراحت تتأمل المشهد بعيون شرسة وباردة وبوجوه كأنها وجوه الموتى المحنطين وازداد الفتى ضراوة وعنفا . وارتفع صوته مهددا ولاعنا ومتوعدا . ولما بدأ يتوسل إليه ويترجاه أن يكف عن ذلك ، ارتمى عليه ، وجرّده من ثيابه فى رمشة عين ، ثم شرع يجره هكذا على الأرض الصلبة الباردة .

وظل يجرّه ويجرّه حتى رأى الدماء تتدفق من جميع جسده . وبعد ذلك كمّم فمه ، وأوثق رجليه ويديه ، ثم ألقاه مثل نواة تحت شجرة ضخمة تنتصب فوق جبل عال يغلفه الضباب ، وصاح مناديا فى قومه . وفى الحال أحاط به الغرابة . وكانوا فى هذه المرة نصف عراة مثل الهنود الحمر فى افلام « الوسترن » ، ورؤوسهم محلوقة تماما ، وعلى وجوههم العريضة والطويلة ، رسوم غريبة بالأسود والأحمر والأخضر والأزرق والأصفر . وبعد أن أشعلوا نارا امتد لهيبها حتى تجاوز أعلى الشجرة ، راحوا يدورون حوله ضاربين الدفوف : دجتدق دق ! تجتد قدق ! تجتتدقدق ! تشتتقق ! تشتق ! نشـدق ! تجتدق ! ومنشدين مدائح وأذكار بلغة لم يفهم منها كلمة وفى لحظة ما انتبه إلى أن كل رفاق صباه يجلسون على أحد فروع الشجرة ، متأملين المشهد واجمين وملتفين ببعضهم مثل فراخ خرجت لتوها من البيضة . وفى وسطهم ، كان ولد الكبلوطى يقرفص متعبا وحزينا . وعلى وجهه المحفور بالتجاعيد ، اليأس والخوف . راح يتململ ، ويحرك يديه الموثوقتين فى إتجاههم . وحالما انتبه الغرابة إلى ذلك ، انقطعوا عن ضرب الدفوف وعن الانتشار ، واندفعوا نحوه عاضبين وسكاكينهم الطويلة تلمع فى ضوء اللهب . وفى اللحظة التى كانوا يتأهبون فيها لذبحه من الوريد إلى الوريد ، استيقظ .

كان لا يزال ممددا فوق الفراش بحذائه وبكامل لباسه . وكانت ساعة الراديو الالكترونية تشير إلى الثانية صباحا . وفى الخارج كان بافاريان سكرانان يرددان بصوتين متعبين ومضطربين :

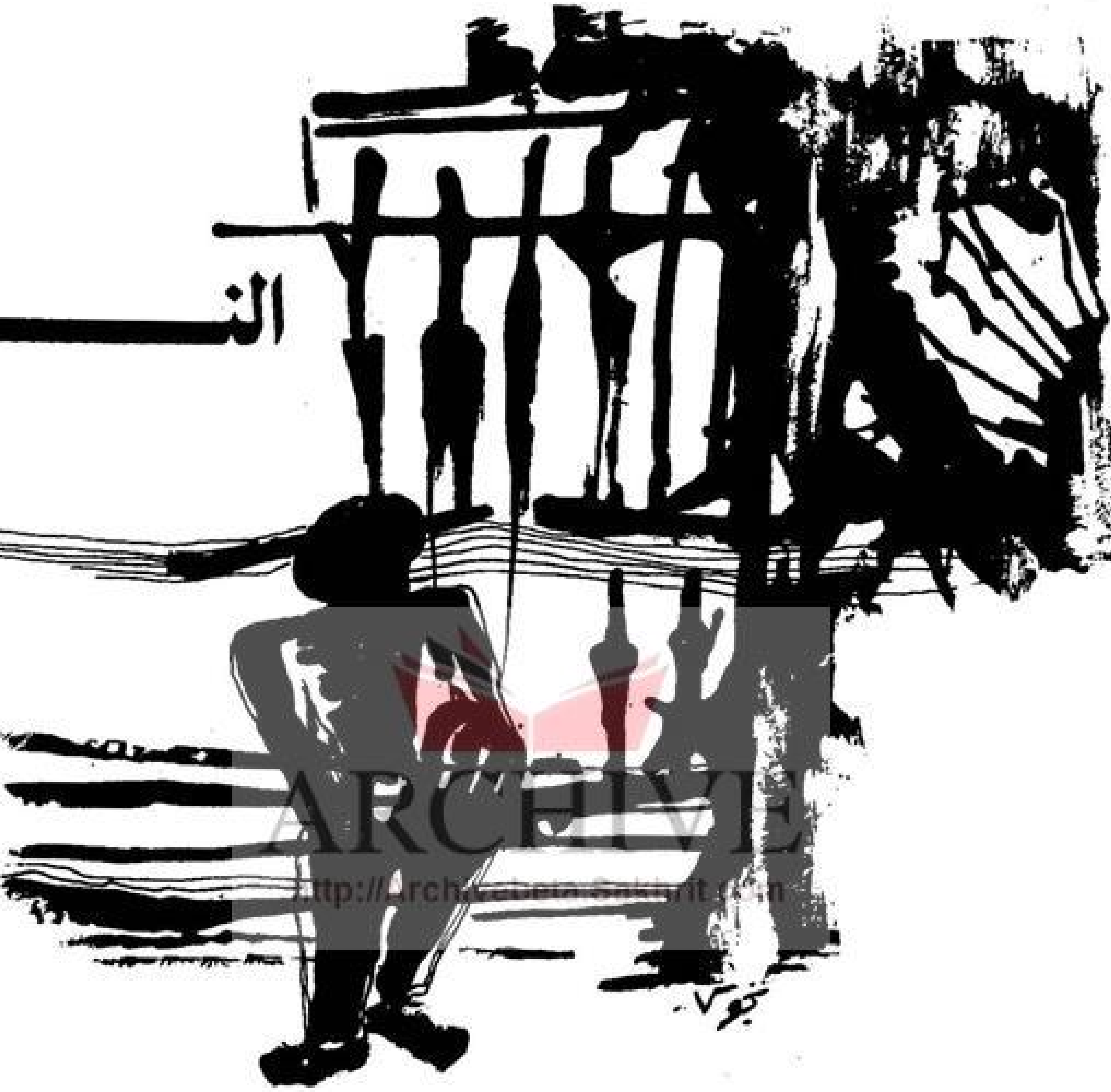
IN München steht ein Hofbrauhaus - Eins, Zei, Gsuffa...•

• أغنية يغنيها البافاريون فى أعياد البيرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بـــدر نشــأت

النـــوم



رأيت أن أتحدث مع الشاويش عطية فيما قدمت من اجله .. فلم اكن أدرى إلى متى تمتد هذه الجلسة .. اللاعبون الأربعة إلى جوار عطية حول المائدة يخيم عليهم القلق والتربص .. منهمكون فى التحديق إلى ما بين اصابعهم من ورق الكوتشينة .. وعطية حانق مهموم تزداد خسارته دورا بعد دور

المقهى صغير كصندوق ضيق غير بعيد عن قوة مطافىء المدينة حيث يعمل الشاويش عطية .. عمال وجنود متلاصقون .. والكلوب المتدلى من السقف يوش فى نغم مستمر وضـــوءه مريض يلهث على الجدران المتسخة .. واحتراق دخان المعسل برائحة العرق وصراخ المتحدثين وأنفاس الموجودين .. وراديو صغير لا يستمع إليه أحد يكاد يمزق بصوته المزعج أركان المقهى وهو يردد أغنية الجندول ..

رأيت أن أتحدث إلى عطية .. فقد كان على أن أصحو فى السابعة صباحا لأحضر امتحان الدور الثانى .. ولم أكن أدرى كيف أبدأ الحديث وكيف أقول لعطية وسط هذا الجمع إننى قدمت لأنام عنده الليلة .. وأننى مرهق من السفر متعب أشتهى النوم ..

الظلام فى الخارج شديد .. وعلى الناصية الأخرى من الطريق صف طويل بائس من عربات الحنطور تبدو كالأشباح .. جيادها الضامرة تربض فى سكون وتحنى رؤوسها المتعبة إلى الأرض وتغوص حوافرها فيما تجمع تحتها من مياه البول والمطر.

عطية منهمك فى اللعب منشغل بخسارته .. والموضوع محرج مخجل وأنا مجهد متعب .. وباكر امتحان الدور الثانى .. والساعة قد جاوزت الحادية عشرة مساء ..

لكن كيف أبدأ الحديث .. وماذا أقول ؟

وكان لاستقبال عطية الفاتر لى حين دخلت عليه المقهى أثر كبير فى ترددى .. فقد رفع وجهه عن الورق لما رآنى .. قال بجمود :

ــ أهلا .. اقعد ..

وعاد يلعب .. مضت ساعة كاملة لم يحدثنى خلالها .. لم ينظر إلىّ .. فكيف افتح له الموضوع .. والوقت يمر .. فكرت أن أترك المقهى وأغادر المكان الكئيب .. لكن إلى اين اتجه ؟ وابن انام ؟ وأبى لم يعطنى نقودا لأنزل فى أحد الفنادق وطلب منى أن أبيت عند عطية هذه الليلة .. فهو صديقه وبيته مفتوح لكل من ينزل من أسرتنا إلى المنصورة ..

تجرأت أخيرا وملت على عطية .. قلت له بصوت خافت :

ــ أنا وصلت بقطار التاسعة .. وباكر امتحانى ..

اعتقدت أن عطية سوف يدرك ما أعنيه .. ولكنه مال بوجهه ناحيتى وشخط فى ضيق كأنه لم يسمع :

ــ ايه ..

اندفع الدم ساخنا إلى وجهى وهرول فى جسدى اضطراب رذيل .. قلت متلعثما :

ــ الامتحان .. باكر ..

اعتدل عطية فى جلسته وعاد يفحص أوراق اللعب وهو يزوم :

ــ أووم ..

ومضت فترة ثقيلة .. استبدل عطية خلالها ثلاث ورقات وعاد يطل بحذر فى أطراف الورق ثم مال على فجأة وقال بسرعة وكأنما يود التخلص منى :

ــ مانت تعرف البيت .. اسبقنى يا أخى ..

قمت منفعلا ساخطا وقد تملكتنى رغبة فى الفرار لم أقل له أننى لا أعرف البيت .. وإننى لم أزره من قبل . وإن كل مرة قابلته فيها كانت فى مقر عمله .. أو فى المقهى ..

الهواء رطب والسكون شامل وأنا أسير فى الظلام .. لم أعد أفكر فى عطية ولا فى منزله .. لم افكر كيف أمضى الليلة وابن انام ؟ .. ولعلى لم أكن أفكر على الإطلاق .. مضيت أسير طليقا منتشيا والطرق مظلمة مقفرة .. وأنا أنقل النظر بين أنوار المصابيح البكماء وأبواب المحال المغلقة .. كل شىء كان مظلما كئيبا والهواء يطير ببعض الأوراق ويجرها على الأسفلت اللامع ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمحت عن بعد شبحين .. كانا عند مفترق الطرق يتحدثان .. عرفت منهما توفيق .. الذى ما أن رآنى حتى اقبل يحتضننى مهللاً صائحا :

ــ اهلا .. اهلا ... اين انت يا عم ؟ ما صدقت إن الدراسة خلصت وسافرت البلد .. ابهجنى استقباله وهزتنى حرارة كلماته .. إلا اننى افقت من نشوتى حين سألنى وانا اسير إلى جواره :

ــ إلى أين ؟

وجمت قليلا واجبت دون تفكير :

ــ كنت أبحث عن لوكاندة ... عندى ملحق باكر .. ملحق عربى ..

صمت توفيق ..

شعرت أن اكذوبتى جاءت سافرة مفضوحة .. فالطريق الذى نسير فيه كان يقود إلى منطقة شعبية نائية .. واللوكاندات لا توجد إلا بالشوارع الرئيسية بوسط المدينة أو فى ميدان المحطة ..

ابتسمت فى تكلف .. وطال بيننا صمت قلق لم يكن يقطعه إلا وقع أقدامنا فى أرجاء الشارع المقفر ..

وفى نهاية الطريق افترق ثالثنا .. وبقيت مع توفيق نتابع السير .. كان إلى جوارى يمشى مطرقا واجما كأنه يحمل هما .. وكنت أحس بما يختلج فى صدره من مشاعر وما يدور برأسه من افكار إخال أنها حول استضافتى وتلك الظروف اللعينة التى ساقتنى إلى لقائه فى تلك الساعة المتأخرة من الليل . وربما كان يفكر فى طريقة تمكنه من الإفلات . إلا انه توقف فجأة أمام بيت مظلم قديم .. رمقنى بنظرة مضطربة ... قال باقتضاب

ــ تفضل .. هذا بيتنا .

لم أصدق ما نقلته أذناى وابتسمت فى خجل .. وربما يكون توفيق قد توقع منى بن أعتذر .. ولكننى لذت بالصمت .. ولم يجد توفيق إلا أن يواجه مصيره ويخطو إلى البيت فتبعته ..

كان مدخل البيت بارداً حالك الظلمة .. فأخذت اتحسس مواقع أقدامى على الدرج الخشبى الخرب الذى كان يصيت تحت خطواتى وأنا أصعد خلف توفيق ..

ولست أدرى لماذا تذكرت كمال إبراهيم حين التقينا بحوش المدرسة وبيد كل منا ورقة امتحان اللغة العربية وهو يقول يائسا :

ــ خلاص .. ملحق ملحق .. اقرأ ورقتى ..مكتوب عندى النخلة .

لكن عبد العال قنديل الذى يطلع الأول على الفصل دائما .. تدخل بيننا قال :

ــ .. موضوع الإنشاء عن النحلة ..

قالت مفجوعا :

ــ يا خبر .. أتعرف أننى قرأتها النملة .. وكتبت عن النمل ..

كان توفيق قد وصل إلى باب الشقة فى هدوء ولا أنسى وجه الأم وهى تفتح لنا الباب ... كانت عجوزا ضامرة تحمل سراجا فى يدها وضوؤه الأصفر يتراقص على وجهها المجعد .. لم تشاهدنى الأم إذ كنت فى أسفل الدرج .. ظنت أن ولدها بمفرده كالعادة فصرخت فيه ثائرة :

ــ أين كنت حتى الآن ؟ .. أليس عندك دم ! . ألا تعرف أننى مريضة لا اقدر أن أفتح لك فى هذا البرد .. متى تعقل ؟ .. متى يتوب عليك ربنا .. دعك من أولاد السوء الذين تصاحبهم .. دعك ممن يسهرونك لنصف الليل .. ويضيعون فلوسك ... انجر ادخل ..

نظر توفيق حواليه ومع أننى لم اكن اشاهد وجهه فى الظلام إلا أننى أحسست بما هو فيه من خجل واضطراب .. سمعته يردد فى خشونة :

— وسعى السكة ..

ثم التفت إلى وقال ببساطة مصطنعة :

تفضل ... اطلع ..

وأظن أن الأم قد نظرت إلى قبل أن تختفى خلف الباب إذ شعرت بالدمـــاء تعدو ساخنة فى عروقى والعرق الرطب يتندى على جبهتى .. صعدت الدرجات الباقية وسرت خلف توفيق فى رواق مهدم تفوح منه رائحة عطنة إلى غرفة صغيرة لا تحوى من الفراش سوى سرير عتيق ومائدة قذرة ودولاب عار من الطلاء وكنبة تقبع فى أحد الأركان .

وبدأت الام تصعدنى بنظرات عميقة جافة وتكلف توفيق المرح وهو يخلع ثيابه وأخذ يحادثنى فى مواضيع شتى .. وانا انصت إليه واجما وأرد عليه فى اقتضاب والأم تلتهمنى بنظراتها البكماء وتزم شفتيها فى عبوس فبقيت مضطربا أتحاشى النظر إليها وقد لازمنى شعور فأر صغير يطارده قط ماكر ..

قدم إلى توفيق جلبابا قذرا تفوح منه رائحة الطبيخ والعرق وطلب منى أن أرتديه .. خفت أن يكون جلبابه الوحيد .. فرفضت فى إصرار وانا أؤكد له اعتيادى النوم بالملابس الداخلية ..

ارتدى توفيق الجلباب وصعد إلى السرير وطلب منى ان أصعد إلى جواره ... لم اكن أصدق أن توفيق ذلك الشاب الأنيق النظيف الثياب دائما يتخذ مثل تلك الغرفة البائسة سكنا له .. كنت أعرف أنه يعمل كاتبا فى أحد المصانع وأنه يعيش فى حدود دخله الضيق .. ولكننى لم اتوقع أن تكون هذه امه .... وهذا مأواه .. وتلك حالة بيته ..

كان الغطاء قطعة قماش منخول لعلها كانت بطانية فيما مضى جمع توفيق طرفها تحت جسده وترك لى ما يكاد يستر فخدى العاريتين .. بينما كانت المخدة تحت أصداغنا متسخة بلون الطمى اختلط بها العرق والتراب وشحم الدهان الرخيص الذى يصفف به توفيق شعره ..

وعلى الكنبة اختفت الأم تحت غطاء داكن كبير ولم يعد يظهر منها غير وجهها الساكن الباهت وجدائل شعرها الموشاه بالشيب وصدرها الضامر وهو يعلو بالغطاء وينخفض ..

جال بخاطرى وانا انظر إليها أننى ربما أشغل مكانها الآن على السرير وأنها ربما أعتادت أن تنام إلى جوار ابنها .. وبدت لى الكنبة غير معدة للنوم.. فلم تكن مفروشة بحشية من القطن كما تفرش الكنب بل كانت مغطاه مباشرة على الخشب بقطعة من قماش سميك لعلها بطانية مهترئة أو سجادة متآكلة ..

تألمت لذلك كثيرا وأكبرت فى الأم هذه التضحية وبقيت من وقت لآخر أنظر إليها واحس أنها غير مستريحة فى رقدتها .. وأن صلابة الخشب تؤلم جسدها الضعيف وأنها أرقة مستيقظة وإن بدت مغمضة العينين ..

كنت يقظا والكل فى سبات .. فأخذت أجيل النظر فى أرجاء الغرفة التى ألقى السراج لهاثه الاصفر فيها وربض الظلام بأركانها .. وكان الحبل المتراخى الممتد من أعلى الباب إلى الدولاب يحمل ثيابا مغسولة يلقى على الحائط القريب ظلالا قاتمة ويرسم عليه أشباحا مزعجة كانت تتجسد فى عينى كخيالات أجساد مشنوقة معلقة ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تهتز فى وحشة وكآبة يرين عليها صمت الموت ورهبة الإظلام ..

بينما السكون الناعس يقطعه صوت رتيب يتعالى من الرواق المظلم خارج الغرفة لانسكاب نقط من المياه فى إناء فارغ .. كان دويها المنتظم يتعاقب فى الصمت الموحش .. ولست أدرى ما طرأ على ودفعنى إلى تتبع تلك النقط المتعاقبة بالاحصاء فأخذت أعدها ساهما ..

تقلب توفيق فى الفراش وأولانى ظهره جاذبا بين فخديه ما كان يسترنى من غطاء فصرت عاريا .. احسست بالبرودة تسرى فوق جلدى والهواء القارس يصطدم بساقى العاريتين .. حاولت أن أجذب الغطاء برفق ولكنه لم يطاوعنى .. فقد تجمع ملتويا بين رجلى توفيق وتحت جسده .. كانت البرودة قاسية فأخذت أخفى ما تعرى من جسدى بذراعى وجمعت نفسى متقلصا حتى لامست رأسى ركبتى ، وبت ساهدا ارتعش وانتفض ، لم يجل بخاطرى ما ينتظرنى غدا من امتحان .. إذ استحوذت الرغبة فى الدفء والنوم على كل افكارى بينما صار تساقط نقط المياه فى الإناء الفارغ مصدرا للتوتر والانزعاج ..

ابتدأت عيناى تنصبان على الحائط ولا تفارقان الأشباح التى ترسمها الظلال .. ومضى خيالى العقيم يستخرج منها مناظر متباينة ويخلق أجواء غريبة لاحت لى الظلال هذه المرة كطريق ممتد طويل تجمد فيه النسيم ، خمولا ورقد عليه الضبلب بينما الأشجار العتيقة تلهث فى بلادة .. وصف طويل من البنات والنساء الممزقى الثياب يسرن فى تلكؤ ويرتمين على الأرض فى إعياء .. الأطفال يبكون فى صمت والنساء تجهشن فى صوت مكتوم ... ثم ها هو أبى قادم من بعيد مهيب الطلعة صارم الوجه يزعق غاضبا فى .. يا خايب .... يا ساقط ... يا ساقط ...

شعرت بمن يهزنى بشدة .. ففتحت عينى كالحالم تعرفت على توفيق بصعوبة لما جاءنى صوته غائرا يقول من بعيد :

ــ صح النوم .. الساعة خمسة ... وأنا ذاهب للشغل ..

كنت غائباعن الوعى ... ولم أدر إن كنت قد قلت له شيئا أم لم أجبه .. فقد وجدتنى فى الطريق أطوح قدمى .. الشوارع مقفرة خالية .. الهواء رطب لزج .. ونور رمادى ينتشر والبيوت تنعس فى عتمة الليل المنسحب .. كل شىء هادىء نائم .. بعض قطط وكلاب تتعارك حول اكوام الزبالة وتبث فى الطرقات بعض الحياة والحركة ..

وانطلق آذان الفجر يجوب عن بعد آفاق المدينة .. تتداخل أصداؤه فى السماء هامسة نائية كأنها تهل من عالم آخر ..

كانت الساعة قد جاوزت الخامسة والامتحان يبدأ فى الثامنة .. يبن أذهب ؟ .. كى أمضى هذه الساعات الثلاث ؟ ...

داخلنى شعور مباغت بأننى وحيد غريب .. منهك مجهد .. بى رغبة لا تقاوم فى أن اتمدد وأستريح .. وأن أنعس .

اجتذبتنى ثلاث درجات رخامية تحت باب منزل مغلق .. كانت تلمع .. الرخام بارد مندى بالرطوبة . لكننى استرخيت بجسدى وأسندت ظهرى إلى الباب وركنت رأسى .. انسابت راحة غريبة فى أطراف .. خدر جميل اثقل جفنى .. اغلق عينى .. لازالت أمامى ساعات ثلاث .. الوقت طويل .. والنوم لذيذ ..

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ممـــدوح عـــدوان

سكيتشـــات

أم عبد الكريم كانت امرأةً زاهية

لم يجنها البنون

وكانت ترتب أيام زوج حنون .

بعد أن يستريح بغفوته

تحمل السطل نحو « السبيل »

لتحدث جاراتها

عن حياة غدت خاويه

رتبت أن تجيء له

بفتاة لتنجب ..

زفته ،   بشَّرتِ الجاراتِ بالحمْل ؛

فى عجل زغردتْ

لتبشر بالولد الأول

استقبلت من يهنىء

ثم انحنت تتضاءل فى زوايه

وابتدا الضوء يخبو

الخطوط تغضن سحنتها الباكيه

زاد أبناؤه   ملأوا البيت فوضى

وظلت ، كعادتها ،   ام عبد الكريم

تجىء بسطل إلى « فيجة » نشفت

لتساهر جيرانها

حيث لا يُقبلونْ

عندهم فى البيوت الصنابير

لكنها تتوكأ مرتاحة .. حانيه

وهى تحكى عن الزوجة الثانيه :

كيف تنسى الصنابير مفتوحة

تتحدث حتى تكلَّ

فتسند مرفقها للجدار

تروح بوقفتها غافيه

نوستالجيا

إنها ليلة هادئه

مطرٌ ...

ومزاريب تشرخُ رعدً

كأن جبالا يقوضها غضبٌ

والرياح تئن وتزعق ...

لكنها ليلة هادئه

الشبابيك مسنودةٌ

والكبار ينامون بين تغمغم أحلامهم

وبقايا من الجمر فى الموقد المتراخى

وأحضان جدتِىَ الدافئه

ليلة هادئه

لم يعد عندنا

غـير هـذا الـهجـوع الـرخيـم

وحكاية جدَّتىَ الهاتئه :

فارسٌ ..

وجبيته نائيهْ

وقصور وحاشيةٌ وعدو لئيم

وأجـراس سحـر عـلى شجـر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورحيل إلى خطرٍ

فارس ينتهى من مخاطره ويؤوب ،

نؤوب إلى القرية الغافيه

العوالم هادئةٌ

والمزاريب تلمع أصواتها تحت برقٍ

نسالم أقدارنا

وتتراخى الجبال ، الجفون ، الليالى ،

وتكمل نايات ريح الجبال

ترانيمها الباكيه

• • •

أســـــــماك

هل تلعب الأسماك وسط الماء

أم تضجر ؟

هل خوفها هو سر يقظتها ؟

أم الماء القراح

يوائم الأسماك كى تسهر ؟

ولعلها فى الليل تخلع ماءها

تدنو من الشطان تسترخى لكى تسمر

ولعلها ،لولا ضجيج الناس ، تخرج فى النهار

تزيد وهج جمالها بالشمس

تجعل لونها أحمر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طارق على حسن

موتسارت الطفل ..
موتسارت العظيم

هناك كثير من المؤلفات التى تناولت حياة الموسيقار الفذ « موتسارت » ، سواء الشخصية منها أو الفنية ، الإنسان الفريد الذى آمن وعاش من أجل قيم الحب والسلام والدفاع عن هذه القيم ، والذى بدأت البشرية تدرك مدى أهميته وعملقته مؤخرا بعد أن نظر إليه العصر الرومانتيكى بقدر كبير من التعالى ، على أنه الطفل « المعجزة » صاحب الموسيقى اللطيفة الرقيقة .. موسيقى ممتازة جداً ولكن بها سمات طفولية تجعلها قاصرة !!

ثم بدأ الوعى التدريجى بأن هذا المؤلف العظيم ؛ نقل إلى العالم رؤيا وإيقاعاً وثراء فريداً من خلال أعمال فى كل مجالات الموسيقى والدراما الموسيقية ممَّا لا يجارى فى مجاله أو عمقه أو تحدياته ، ولم يعد يتهم بالطفولة بل أصبحت هذه التهمة إحدى صفات العملقة !!

* بمناسبة احتفال العالم بمرور مائتى عام على وفاة الموسيقار ولفجانج أماديوس موتسارت (٢٧ يناير ١٧٥٦ - ٥ ديسمبر ١٧٩١)

مات موتسارت فى قمة العطاء والإبداع وهو لم يبلغ السادسة والثلاثين من عمره ، ولعل هذا الموت المبكر من علامات الاستفهام التى يجب أن نضعها أمامنا بعمق ، خصوصاً وأن موته وأسبابه يكتنفهما كثير من الغموض .

مفهوم الطفولة

إن أهمية « موتسارت » ـ حين نعاود الرحلة فى حياته وعطائه ـ تكمن فى أنه أثار لدينا تساؤلات حيوية على عدة محاور .

أحد هذه المحاور ما علمه لنا وللحضارة الغربية ـ التى استفادت من هذه المعرفة استفادة عظمى ـ عن مفهوم الطفولة ، وكيف ساهمت حياة موتسارت فى تغيير المفهوم الذى كان سائدا عن الطفولة من قبل ، فهذا الطفل المعجزة كسر القوانين المعتادة والسائدة وحرك الفكر الإنسانى تحريكا مذهلا ، فكان طفلاً معجزاً وبالغاً معجزاً أيضا . وهذا حدث فريد ومزلزل للمفاهيم القديمة السائدة من أن الطفولة حالة نقص وقصور ومحدودية ـ وأن « الطفل المعجزة » حالة شاذة تؤكد المفهوم ولا تتحداه ، فهى حالة سرعان ما تنطفىء ليتحول إلى بالغ عادى أو حتى أقل من عادى .

موتسارت « الطفل المعجزة » ، باستمراريته ليكون « البالغ المعجزة » أيضاً ـ فتح المجال للثورة الهائلة فى الفلسفة وفى المفاهيم وفى الطب النفسى وعلم النفس ، والتى تحولت إلى الاهتمام بعالم الطفل ورؤيته لنفسه وللآخرين ، وتولدت النظريات عن مفهوم « العبقرية » وعلاقتها بالحفاظ على بعض مواصفات الطفولة لتستمر عبر البلوغ والنضوج بل تتخلل الحياة بأسرها .

الحدث التعليمى الفريد بالنسبة لموتسارت أن والده موسيقى وله مؤلفات عديدة ، ومن هذا حدثت المعادلة التى تولدت منها ثورة فى التعليم . كان الطفل معجزة فى الموسيقى وتواجد فى بيت موسيقى ، بالتالى كانت أمامه أدوات تطوير إمكاناته . وكان والده يعلمه وهو فى سن الرابعة ، فلم يكتف موتسارت الطفل بذلك التعلم بل كان يطور ما يتعلمه منذ البدء ، مؤكداً المواصفات الاستكشافية والابتكارية الهائلة للطفولة

ومن الأشياء الطريفة متابعة كتابات والده عنه لأصدقائه فى بلاط أسقف سالسبورج يقول إنه كلما علمه شيئا ما فإنه يتفوق ويفكر ويطور فيه ! حتى بدأ يكتب كونشرتو للبيانو وعمره خمس سنوات ، وقد نظر الأب إلى النوت الموسيقية التى كتبها الطفل باستخفاف ، ثم صعق عندما وجد أن للمؤلف « الطفولى » بنياناً ومعماراًورصانة موسيقية .

هذه البصمة أو قل الصدمة الشديدة على وعى المعرفة الغربية ، كانت أحد مفاتيح النمو فى الطب النفسى وأحد مفاتيح التطوير الجذرى فى التعليم والتنشئة والتنمية .

كان التعليم بالنسبة للأطفال يرى أنه ينبغى أن يشكل هؤلاء « الجهال » الذين لا يعرفون شيئاً ـ على حسب منظور مسبق يقدمه لهم البالغ الذى يعرف أكثر منهم ولا يرجى ولا يعقل أن يتعلم البالغ من هؤلاء « الجهال أى شىء مطلقاً .

تطور منظور التعليم إلى أن الطفل لديه إبداع خاص وتلقائى وله طاقات وقدرات استكشافية لا حدود لها وبالتالى من واجب العملية التعليمية أن تبحث عن الإبداع والقدرات الموجودة فى المتعلم ، وأن تتفاعل مع الطفل لتستكشف وتطور إمكاناته وتخدم احتياجات هذه الإمكانات ، وليس للعملية التعليمية أن تفرض على الطفل الرؤيا فى كل مجال فرضاً .

ساهم « موتسارت » بحياته وأدائه فى التأكيد على ضرورة أنه عند تقويم الأطفال لابد من إعادة تعريف المعايير والمقاييس بطريقة جذرية ، ولابد من إدخال المنظور الإبداعى والتزام الكشف الإبداعى ، فلو أن موتسارت مثلاً ادخل الى مدرسة من مدارسنا حيث لم تعد هناك غرفة للموسيقى ولا تعليم ابتكارى ، ليئس واحبط ولعله تحول فى ظل الإحباط واليأس إلى تلميذ منحرف أو عدوانى ! ولكان من المؤكد أن نظم الامتحان المبنية على النموذج المسبق ستعتبره قاصراً ضعيفاً حيث انه كان منذ الطفولة كلما تعلم شيئاً طوره ونماه وحور فيه !

هذا الطفل المعجزة صمم أن يحمل رسالة للإنسانية ، مؤداها أن الطفل المبدع هدية الثراء والمعرفة التى تقدمها الحياة إلى المجتمع ـ جيلاً بعد جيل ـ وقد تلقت بعض المجتمعات هذه الرسالة ، وبنت عليها تغيرات مؤثرة وفعالة جدا ، وبكل اسف لم نتلق بعد هذه الرسالة بالعمق الكافى ، حتى ولو أظهرنا الالتزام النظرى بما فيها من مفاهيم جميلة .

ومن هنا فقد غيّر موتسارت المفاهيم السائدة للتعامل مع الطفل ، فمثلا فى اليابان بدأوا يعرّضون الأطفال لكل أوجه المهارات الإنسانية فى سن مبكرة ليكتشفوا قدراتهم الإبداعية فى كل المجالات .

فإذا كانت الخرافة الأولى التى قضى عليها موتسارت : هى « أن الطفل كائن لا يفهم شيئاً حتى يصل إلى سن البلوغ ويتصرف على حسب المعايير المسبقة التى يفرضها البالغون » .

فقد قال لنا موتسارت أن الطفل هو الثراء الجديد والثراء الأعظم للمجتمعات جيلاً بعد جيل ، فلا تضيعوه واكتشفوا قدراته وابتكاراته وتجديداته .

الخرافة الثانية التى قضى عليها موتسارت هى ما يمكن أن نسميه « بخرافة الكلاسيكية » .

خرافة الكلاسيكية

موتسارت أصبح بالنسبة لنا أبا الكلاسيكيين الذى لا يخطىء ، ولكن القضية المحورية هى أن موتسارت لم يكن يعد فى عصره كلاسيكيا وإنما كان يعد خارجا عن الكلاسيكية بكل المقاييس .

فنحن دائما نقع فى هذا الخطأ ، والذين قدموا أشياء اعتبرت خارجة فى عصرهم ودفعوا الثمن بتقويمهم « كخوارج » ، نأتى بعدهم بفترة ونقول إنهم عظماء ونعتبرهم غير قابلين للخطأ ، بوقوعنا فى هذا الخطأ وإيقاع تلاميذنا فيه نضبب لنا ولتلاميذنا مفاهيم حيوية .

الخط الأول فى حياة موتسارت الفنية وإنتاجه الفنى هو الإخلاص للفن الاستكشافى والصدق مع النفس وهذه ليست معادلة للقبول الاجتماعى أو السياسى كما أنها أيضاً ليست معادلة النجاح الاقتصادى .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فموتسارت كان يكتب لمتابعة نداء أو رؤية معينة فى نفسه ، وهذا يعد مهما لنا بأعمق مما نتصور . لأننا مرتبطون بحلقة « الفن التكرارى » « وما يريده الجمهور » المرتبط بدوره برؤية معينة ، من خلال إعلام قوى جدا ، وبالتدريج يلعب الفن دور « التدعيم لما هو كائن وشغل وقت الفراغ » وتتوقف عملية التطوير . ولذلك من المهم لتطورنا أن نفرق بين الفن التكرارى والفن الاستكشافى .

وفى أغلب الاحيان لا يلقى الفن الاستكشافى الإعجاب ، من أول مرة ، وإذا نال الإعجاب كان هذا استثناء . ولابد أن نعى بوضوح أن « العمالقة المعترف بهم » من الجائز جداً ، بل من المرجح أن يمروا بفترة من التجاهل بل ومن العدوان ـ وقد تطول هذه الفترة لتشمل العمر كله !

وكان موتسارت استكشافيا لدرجة انه فى السنوات الثلاث الأخيرة من حياته (١٧٨٩ الى ١٧٩١) أصبح فى عالمه وأوساط « القوة » فى مجتمعه مرفوضاً ، وكانت ٩٠ ٪ من خطاباته فى هذه الحقبة خطابات سؤال واستجداء لمجرد العيش ، على الرغم من انه من أعظم من أثروا البشرية معرفة وفنا وهارمونية وتطويرا .

وكان المجتمع « متعامياً » عما يعطيه ويقدمه هذا العملاق . ومأساة التعامى عن العبقرية أو العدوان عليها كانت المحرك لكتابات كثيرة عن موتسارت،منها مسرحية بوشكين شاعر روسيا العظيم « موتسارت وساليرى » ، ثم مسرحية بيتر شافر الشهيرة « أماديوس » التى تحولت فيما بعد الى فيلم ناجح ومشهور .

نأتى لخرافة ثالثة قضى عليها موتسارت وهى : خرافة « التلحين » وخرافة « الملحن » !

مازلنا نسمى الموسيقى السيمفونى « ملحناً » ونقول إن موتسارت لحن « السيمفونية رقم ٤٠ » فى فيينا ، وبيتهوفن « لحن » السيمفونية التاسعة ، وبرامز لحن السيمفونية الأولى وهكذا . ويلاحظ أن برامز لحن السيمفونية الأولى فى عشرين عاما ! فكيف ذلك ؟

كلمة تلحين لابد أن نواجهها بجدية . ويساعدنا موتسارت على هذه المواجهة .

إن مفهوم اقتصار الموسيقى على اللحن وإيقاع شبه أوتوماتيكى يتابعه وينظمه ، نكران لكم هائل من التقدم والتطور فى إمكانات الموسيقى ومجالاتها . ولقد اشتركنا فى مصر والشرق الأوسط مع كل الأمم بل وتقدمنا عليها موسيقيا عدة فترات فى العصر القديم ، وكذلك كنا متقدمين فى العصور الوسيطة ونقلنا إلى أوروبا كثيرا من موسيقانا ، وكانت موسيقانا وكثير من أفكارنا ورؤانا وحضارتنا ، ومنظورنا الأكثر ليبرالية فى هذا العصر من المنظور الذى كانت عليه أوروبا فى القرن الـ ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، من أهم طاقات التطور والانطلاق فى أوروبا . نقلت أوروبا كثيرا من موسيقانا ومن آلاتنا ومفاهيمنا ثم تولدت هذه العلاقة التفاعلية القوية فى أوروبا . سبق بها المنظور الأوربى جمودنا النسبى ، فنقلوا عنا الكثير وطوروه وأتاحوا لما نقلوا مساحات التفاعل فنبعت طفرة فى الموسيقى ـ ولنا فضل كما ذكرنا ـ هذه الطفرة شملت الهارمونية (التعدد الصوتى الرأسى) والبوليفونية (التعدد اللحنى الأفقى) ، والتعمق فى علوم الموسيقى أوجد القدرة على توليد « الحركة » فى الموسيقى ، والحركة لا يمكن توليدها إلا بالتفاعل النابع

من التضاد ، ولا يمكن توليدها بدون التعدد والتعارض الرأسى والأفقى ، وهو ما اقتطعوه لأنفسهم من حقوق وحرم علينا اجتماعياً وسياسياً وموسيقياً .

ومفهوم الحركة فى الموسيقى مهم وعميق وشديد الحيوية وينبع من إمكانية الهارمونية والبلوفونية والتعارض والتضاد الذى يولد النظرية والنظرية المضادة والجماع والحركة ، ثم مزيداً من التعارض الذى يؤدى إلى الأزمة التى تولد الحركة . ومن هذه التطورات تولدت فى الموسيقى إمكانية الحركة . وتولدت من الحركة فى الموسيقى إمكانية التركيب المعمارى . ووصلت الموسيقى فعلاً ـ ومن جديد ـ إلى أنها أم الفنون ومن أهم التعبيرات عن الحياة ودوراتها وأزماتها ثم انفراجها . والموسيقى قد وصلت فعلا إلى هذا الحلم،أولاً بالعلم الحدسى الذى قاد الإنسان بفطرته الى أهمية الموسيقى ،ثم وصلت الموسيقى مرة أخرى فى منتصف القرن الـ ١٦ تقريباً باختراقات مؤثرة نبعت من العلوم الموسيقية التى بدأت عندنا ثم تطورت إلى حد كبير فى الغرب . ومن ذلك التطور أمكن ميلاد « المؤلّف السيمفونى » ، ونطلق عليه « السيمفونى » حتى إذا كان الذى يؤلف ليس سيمفونية بالاسم ولكن له المواصفات السيمفونية . ومن أهم مواصفات السيمفونية أنها معمار وتراكيب لا تعتمد أساسا على الألحان وإن كانت تقبل الألحان ، اللحن فيها يمكن أن يكون موجوداً وجميلاً مثلما نرى عند : تشايكوفسكى مثلاً ، ولكن اللحن ليس هو كل شىء بل هو جزء فى خطة حركة وتركيب ومعمار .

ومن أعمق المؤلفين الذين لديهم قدرة ضخمة على تكوين اللحن الرائع ، ولكنه أيضا القادر على أن يكون بنياناً سيمفونياً خطيراً ومتحركاً إلى أبعد مدًى بدون لحن إطلاقا ، هو موتسارت . وهو فى ذلك يمحو كما أوضحنا مفهوم أن فلانا « لحن سيمفونية أو « لحن » أوبرا ، كما يمحو فكرة أن الموسيقى « تلحين » ، وليست الموسيقى فى أعلى إمكاناتها بتلحين إطلاقاً ، ولا يصح أن نقول ، إن فلانا لحن سيمفونية ، بل ألف أو صنف سيمفونية .

الأمثلة الواضحة فى أعمال موتسارت مثلا السيمفونية ٣٨ الحركة الأولى : اللحن الأول ليس لحناً إنما علاقات تركيبية . افتتاحية « زواج فيجارو » هى علاقات حركية تُولد منها حركة إيقاع وتعارض . أى لحن يعمله أى « ملحن » بارع أحلى من « لحن » الحركة الأولى للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن ومن لحن السيمفونية ٣٨ لموتسارت ، ولكن هذه التركيبات « غير اللحنية » عند موتسارت وبيتهوفن هى منصة الانطلاق إلى الحركة التى هى أهم من الزخرفة ، وأهم من مجرد الألحان الجميلة تساق الواحد تلو الآخر دون تركيب، أو مبرر .

ومن هنا فخرافة « الملحن » هى إحدى الخرافات التى محاها موتسارت.ويجدر بنا فى عام موتسارت أن نحمل منه وبه هذه الرسالة .

وتذكرنا هذه النقاط بظاهرة من الظواهر فى موسيقانا عندما نقول ، نريد أن تكون عندنا موسيقى سيمفونية ، ونقلد من السيمفونية عملية التوزيع ، نقول بيتهوفن يستعمل أوركسترا هائلا من مائة شخص فلنضخم أوركسترانا إذاً ، وبالأوركسترا طبول وأبواق وآلات فلنوزع عليها كلها ونقدم أصواتا أوركسترالية هائلة تبدو

وكأنها سيمفونية ، وهى ليست بكل أسف سيمفونيـة ـ فالتوزيع وحده لا يخلق من موسيقى الألحان والموسيقى الزخرفية،سيمفونية .

الموسيقى محورهـا وسرهـا وما فعلتـه فى تقدم الأمم وانبثـاق وعيها ، ينبـع من التمكن من مقاليـد الحركـة واستعمـال الأدوات الموسيقيـة لتوليـد الحركـة والذروة ومضاداتها ، والتعارض والتضاد الذى يتولد منه التفاعل الـذى يولـد حركـة وهكذا . وبـالتالى تكـون قدرة هـذه الموسيقى على أن تحمل وتنقل دراما حقيقية وأن تـرى الحياة من منظور درامى وليس من منظور ثبات أحادى غير متحرك ومتيبس وأن تقوم بعمل استكشاف ، وليس قدرة الموسيقى مجرد تدعيم لما هو كائن وتكرار له ، حتى لـو غيرنا من إطار أو من مظهر هذا الحدث غير الحركى أو بالأحرى هذا الحدث « اللا حدث ».

وأخيرا تحية إلى موتسارت العظيم فى عام موتسارت وفى ذكرى مرور مائتى عام على وفاته أو مقتله !

موتسارت الذى تحدى مفاهيمنا الساذجة عن الطفل والطفولة

موتسارت الذى تحدى مفاهيمنا عن « الكلاسيكية » ، موتسارت الذى تحدى مفاهيمنا عن ماهية السيمفونية والفرق بين التلحين والتأليف الموسيقى .

موتسارت الذى تحدى مفاهيمنا عن الفن التكرارى والفن الاستشكافى .

وإلى المزيد من تحديات موتسارت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم

رسالة نيويورك : موت الشعر

فريد أبو سعده

فى المــرايــا

احملونى

مثل سكيرٍ إلى بيتِ حبيبى

واتركونى

قابعا فى الظلِّ كالوعلِ

أدقُّ البابَ مُحتالاً بأصواتِ المطرْ

اتركونى

فإذا قامَ حبيبى

يفتح الباب ، سأمضى

مثل قطٍّ أسودٍ فى الليلِ ، أمشى فى مَراياها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خفيفاً كالكحولْ

كامناً كالصَّوتِ فى جسمِ الوترْ

هذه الأنثى التى تَعْرُكُ قلبى لن ترانى

وأنا سوف أراها

شاخصاً من ورقِ الحائطِ فى هيئةِ وَغْلٍ

وهى تَعْرَىٰ وحدها شيئاً فشيئاً

مثلما يَعْرىٰ الشجرْ

نهدها يطفو على المرآةِ ، آهٍ

ما الذى يجعل قلبى يتشظَّى الآن فى كلِّ الزوايا

ثم يَهْوِى كحجَرْ ؟!

احملونى مثل سكّيرٍ

إلى بيتِ حبيبى

واتركونى

ربما أدلفُ من شباكِها كالقطِّ فى لحظةِ سهْوٍ

ربما أسقط فى الشَّعْرِ كوردهْ

أَوْ تَرانى جالساً ما بينَ نهديْها

على شكلِ قمرْ

ARCHIVE http://ArchiveBeta.Sakhrit.com

اتركونى قابعاً فى الظلِّ كالوعلِ

أدقُّ الباب بالقرنيْنِ حتى يُفتَحَ البابُ

فأنسلُّ كريحٍ

أقلب الأشياء فى الفوضى وأمشي

مثلما يمشى غزالٌ

بين نهديْها على سطحِ المرايا

آهِ من هذا السفرْ !

* * *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سهام بيومى

الطائر الأزرق

من تلك الفرجة المستطيلة بين أبنية متفاوتة الارتفاع ، تنتهى بأزقة ضيقة ملتوية ومنازل متآكلة الزوايا ، يتساند بعضها على البعض الآخر ، تأخذ طريقها إلى البحر ، حيث يبدو بامتداده ، الشاسع وصفحته المجعدة اللامعة التى تكتنفها ظلال واهية تضيق وتتسع تباعاً مع حركة الموج .. تتكسر الأمواج على الشاطىء ، مخلفة ما انفصل من الأعماق ، من قواقع وأصداف ورمال وأعشاب بحرية .

تسير بمحاذاة المياه ممسكة نعلها ولفافتها ، تغمر المياه ساقيها فتعرج إلى الشاطىء ، تلتصق بساقيها المبللتين طبقة كثيفة من الرمال ، تجلس وتزيحها جانبا ، تردد بصوت خافت : خوليو .. خوليوس .. خليل .. خاخا .. خاااه ..

يرتفع صوتها ، فتنتظر حولها إلى الشاطىء الخالى ، تلتقط قوقعاً صغيراً ، تنفض الرمال عنه وتتأمل الخيوط الزرقاء المتعرجة التى تلفه ، تقربه من أذنها ، تسمع وشيش البحر وترددات الموج ، عند نقطة لا تعرف مداها داخل تلافيف القواقع ، تضعه فى سلتها وتواصل السير . تتناهى إليها صفارات البواخر العابرة منغمة ومتقطعة ترهف السمع وهى تضم اللفافة إليها .

تغيب الرؤى للحظة ويطالعها وجه خوليوس بعينيه الواسعتين دهشة ، وهى تحاول أن تتابع إيحاءاته وحركة أصابعه ، وكلماته التى يضغط حروفها . تتعلق عيناها بسرب النوارس المحلقة ، حين ينفصل إحداها عن السرب ، منقضا على صفحة المياه فى حركة دائرية ، ثم يواصل صعوده الدائرى ، ملتحماً بالسرب الذى يواصل التحليق .

تتخلل أصابعها المربعات الصغيرة فى السور السلكى للميناء ، تجول عيناها وسط زحام البشر والفلائك

والبواخر ، والحبال الصاعدة والهابطة محملة بالبضائع ، وتتامل الملامح حين يخيل إليها وسط الزحام .

فى ساحة الحى تفرش رقعتها بجوار دكات سالم ، وترقب المارة فى الساحة وهم يتلكؤن عند الدكان ليتبادلوا الحديث مع سالم ومعها ، ومع حلول المساء يتوافد الرجال قادمين من الميناء .

تنتبه لوجود البرنس ، يتحدث إلى سالم وهو ينظر إليها .

— التقى خوليوس بجماعة من بلده ، لم يفارقهم منذ الصباح .

يأتى سالم بكر سيين من الداخل ويقول وهما يجلسان : كأنه عاش بيننا زمنا .

— وهل غبت أنا زمنا .

يتناول البرنس قوقعا ، يهمس له ويناوله لها ، ويتابع خطوط أصابعها المتماوجة على الرمال .

— البحر يناديك .

— والبر ؟

— البر غير البحر يا برنس .

خوليوس قال لها ذلك وهو يحدثها عن البحر والشواطىء البعيدة ، وهى مشدودة إلى أحاديثه وإشارات يديه ، تبتسم حين تكتمل الصورة فى مخيلتها وهو يحدثها عن تلك الجزيرة الصغيرة التى رفعتها الأمواج من أعماق البحر ، ثم انحسرت عنها تاركة إياها على صفحة المياه ، فاحتفظت بآثار الموج على سطحها المحدب وبدت للقادم من بعيد كمتن حيوان أسطورى ، حين يقترب منها يكاد أن يتلقفها بين ذراعيه ، وهى تبدو طافية مع حركة الأمواج . كان يرفع يديه المنبسطتين دفعة واحدة ، كأنما ينتشلها لتوه من صفحة المياه حكى لها عن أسراب الطيور البحرية التى تلوذ بها تلمسا للدفء فى مواسم الهجرات ، ومراحات الأسماك الغربية فى شواطئها ، وعن مواسم الصيد حين تمتلىء خلجانها بالقوارب واليخوت ، وتزدحم طرقاتها بمزيج من البشر ذوى الملامح المتباينة ، وعن أيامه التى أمضاها هناك ، والتذكارات التى اقتناها ، كما تطن جدتها عن السفر على البواخر العابرة ، والمرافىء والمدائن البعيدة ، يدور حول نفسه حتى تنغرس قدمه فى الرمل ، ويخطو بالأخرى وهو يلتفت إليها قائلاً : هنا الأرض المنبسطة تتسع لخطوى .

تلتقى عيناها بعينى البرنس ، تزيح جانبا الحلية المتدلية من رباط رأسها ، وتتأمل تلك الخطوط المنسوبة إلى جبهته .

— والزمن ؟ لى أم علىّ ؟

— زمانك حصانك .

يضحك سالم قائلاً : تعود بجيوبك محشوّة ، فتقول : سترحل من أجل المزيد ، وتعود بجيوبك خاوية فتقول : سترحل لتعوض ما فات .

عاد البرنس بصناديق البضائع وجيوب محشوة بالعملات ، اكتظ دكان سالم بالبضائع ، وفاضت أكشاك الحى ، تحلق الرجال حوله ، ونشطت حركتهم فى شوارع الحى . قطعت زهرة الطرقات ، وطرقت الأبواب تبيع النسوة القمصان المطرزة وقماش الأثواب ، وأغطية الرأس ، ولعب الأطفال ، وهى تقرأ لهن الطالع ، وتتهدج الألسن بمكنون النفوس ، وهى تحكى عن المقدر والمكتوب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمأمول والمحظور ، عن مصائر الرجال فى البحر ، وما تجود به الأيام .... لكنها لم تستطع أن تعرف ، هى ضاربة الودع ، بماذا وشوش لها القوقع عن دبيب القلب ، ولواعج النفس .

عاد لبرنس ومعه خوليوس .

— أخى الذى لم تنجبه أمى ، ولم ينجبه أبى .

كان يتأملهم بوجه باسم ، يتبادل مع البرنس كلمات قليلة ، وينظر كل منهما للآخر ، تنتقل بينهم حركة الشفتين وخلجات الوجه مع شارات الأيدى ، اختلطت مفردات البيع والشراء ، بالحديث عن البحر ، ومدن الشمال .

— وها هى زهرة .

تنثنى جانبا وهى تنظر إليه .

— أخذك البحر واستهوتك أرض الغير .

— لا أرى البر إلا حين أراك يا زهرة .

— لم تعد بعد يا برنس .

كانت أنوار الكلوبات الساطعة تبدد ظلمة الليل فى قلب الساحة ، وتتألق على الوجوه والملامح المنبسطة ، تجمعوا حول البرنس وخوليوس ، افترشت النسوة جوانب الطرقات ، وتجمعن فى النوافذ والشرفات ، كف الصخب ، وانعقدت الصحبة فانسابت الألحان ، كان خوليوس يهز رأسه طربا مع الأغانى والأدوار القديمة . وفى الفواصل بين الأغنيات تدور أكواب الشاى ، وتتصاعد حلقات الدخان .

أخذ الايقاع يتسارع مع ألحان السمسمية ، نهض البرنس فأفسحوا الحلبة ، أخذ يحرك ساقيه فى خطوات سريعة يتعالى معها دبيب أقدامه ، وهو يتقدم ويميل بذراعيه إلى الجانبين متوازنا ، ثم يتراجع فى خطوات مقيدة ، وذراعاه تتحركان متوازيتين إلى الأمام والخلف تقطعها انحناءات على الجانبين ، وخوليوس يصفقُ مع الجالسين بتسارع الإيقاع ، ومع مقطع الأغنية الذى يتردد كزغرودة طويلة .

يا طير يا طاير ياوارد ع الميه .

نهض خوليوس . خلع سترته وشمر أكمامه ، وهو يحرك ساقيه بالتبادل . استدار إليه البرنس فى طرف الحلبة الآخر ، وأخذت الخطوات القصيرة السريعة تقرب بينهما ، وذراع كل منهما ممتدةحتى لامست أصابع كل منهما كتف الآخر . أخذا يدوران باتزان ثم تباعدا فى دورة سريعة ، يجولان فى الحلبة ، يدبان الأرض دبة واحدة ، ويجولان فى الحلبة ، ويتقاربان ويتباعدان . البرنس بقامته الربعة ، وبنيانه القوى ، وهو يتواثب بخفة المهر ، وخوليوس بقامته الفارعة ، وعوده النحيل ، وجذعه يهتز مع اهتزاز كتفيه بتوافق مع الإيقاع . يتبادلان الأماكن فى دورتهما . حين يقف أحدهما فى منتصف الحلبة ، بينما الآخر يدور ، وقطرات العرق تسيل وتلتمع على وجهيهما .

شقت زهرة طريقها داخل الحلبة ، وهى تحمل سطل الماء المثلج . أخذا يصبان منه ويبللان وجهيهما . رفع خوليوس رأسه فطالعه وجه زهرة بملامحه الساكنة ، كصورة لإيقونة قديمة ، تنساب فيها خطوط الضوء والظلال ، فتبرز ملامح الوجه فى ليونة وصرامة ، وحبات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الترتر والخرز الشفاف الملون تلتمع فى رباط رأسها ، يتوقف لحظة أمامها قبل أن يميل ليطبع قبلة على رأسها . يخيم الصمت فجأة ، وتتباين تعبيرات الوجوه . تستدير زهرة ، وتنصرف مسرعة ، ويلحق بها البرنس ، يتطلع خوليوس إلى الوجوه المحيطة به ، والنظرات المصوّبة إليه ، ويجلس منكس الرأس . يعود البرنس بعد قليل ، ويأخذ مكانه بجواره ، وينظر إليهم جميعاً ، ثم ينهض ، ويدب الأرض بقدمه .

— لماذا توقفتم ؟

وتنساب الألحان ثانية .

يجوب مع البرنس شوارع الحى والمدينة ، تعرفه جلسات الصحبة واللقاءات اليومية فى الساحة عند دكان سالم ، وأكشاك التجار وفلانك البمبوطية ، ورتل البواخر التى لا تنقطع فى الميناء ، وتتدلى كلماتهم على شفتيه بلكنة مخلوطة .

عندما قرر البرنس الرحيل قال : سأبقى ، لم يحددا زمنا أو مكانا ، قال البرنس وهو يودعه : حتماً سنلتقى ، سيجمعنا البحر آجلاً أو عاجلاً ..

وحين يعود البرنس يتردد على مسامعه اسم خليل ، يسأل : من ، وينظر فى نهاية صف الفلايك المتراصة ، فيرى خوليوس واقفا عند الدفة ، رافعا ذراعيه ، ثم يراه يقفز فوق الفلايك ، فتتمايل به ، ويكاد يسقط فى الماء ، ويتعانقان طويلاً .

يمسك البرنس بكتفيه ، ويبعد قليلاً وهو يتأمل : توقعت كثيراً أن أراك ، لم يخطر لى أن نلتقى هنا .

يضحكان ثم يستطرد قائلاً : وها قد أصبحت خليل .

جلسات الصحبه يصبح لها طعم خاص بمجىء البرنس ، وحكاياته التى لا تنقطع ، وأمسيات الطرب .

لكن ها هى زهرة تتوارى بنظراتها المراوغة حين يلمحها على الشاطىء مخلفة وراءها شوارع الحى .

— ماذا بك يا زهرة ؟

تتعثر ابتسامة على شفتيها : ماذا أحضرت لى معك ؟

تقولها دائما حين يعود ، فيجيب قائلاً : أحضرت رمالاً من شواطىء بعيدة ، وقوقعا لا مثيل له .

تجرى وراءه متجهمة الملامح ، يتضاحك الرجال ، ويقول سالم : اشتر نفسك يا برنس ، فلن تسلم من لسانها .

لكنه يتأملها طويلاً ، وهى صامتة : ليتنى أعرف ما تريدين .

يراها تقطع الشاطىء ، وخوليوس يسير بجوارها ، حاملاً سلتها ، تبتسم ، ويلوح خوليوس بيده ، ويجوبان شوارع الحى . يتطلع للجميع حوله ، ولا يجد إجابة لسؤال لم يطرحه .

فى المساء ، حين يتوافد الرجال إلى الساحة ، يفضون اللفافات التى يحملونها ، ويفرغون محتويات الجيوب ، وتتناثر الأشياء : ساعات يد . أقلام . قداحات . أحذية رياضية . بنطلونات جينز ، قطع من الملابس . علب سجائر . العاب أطفال صور لمناظر طبيعية ، وصناديق تفاح ومعلبات .

تفحصها زهرة بدربة ، تنتقى منها أشياء تطوف بها على البيوت ، يحصى سالم عدد الصوانى المنقوشه والعلب

المطعمة بالصيف والتماثيل الصغيرة التى استبدلوها بتلك الأشياء ، ثم يلمحها ويصففها على أرفف الدكان ، يلمح البرنس شارداً فيقول له : لك ما شئت منها ، لكنه يشيح بوجهه .

يأتى خوليوس بصحبة رجلين أجنبيين ، يخرج من جيب سترته علبة سيجار ويوزع عليهم ، ثم يضع العلبة بما تبقى بها أمام البرنس ، يقول لسالم : أريد مجموعة من الانتيكات مقابل ما طلبت ، يشير لأحد الرجلين وهو شاب فى مقتبل العمر : سيتولى ذلك .

يخرج ايشارب من جيبه ويحيط به رأس زهرة ، تخطفه وهى تتأمله ويشير إلى الرجلين قائلاً : يريد معرفة الطالع .

تفرد رقعتها ، ويتحلق حولهم الرجال ، يتقدم أحد الرجلين ، شعره أبيض ، طويل ، مرجل للخلف ، تتراكم الغضون على وجهه . يتناول القوقع ، ويستمع إلى خوليوس يهمس له ، ويعطيه لزهرة ، وهو يرقبها بعينين ضيقتين لامعتين ، ويتعالى إيقاع عباراتها القصيرة .

— بعد نقطتين سيلقى المرام .

ويردد خوليوس رافعا إصبعيه : ريو

— يعنى يومين .. شهرين .. سنتين .. رحلتين .. أو خطوتين .

يتحدث الرجل بصوت محشرج ، فيقول خوليوس : يقول إنه عاش كثيراً ، وتجول كثيرا ، لكنه لا يضمن عمره ثانيتين .

يقول أحد الرجال : قل له يا خليل ، متى وأين ستتوقف خطاه . يضحك الرجل فاغرا فاه الخالى من الأسنان ، فيضحك خوليوس قائلاً : يقول إنه لا يملك سوى عصاه وقبعته ، وإنه أوصى بعصاه للشاطىء وقبعته للبحر .

تتعالى الضحكات ، وتتناثر التعليقات ، وينتحى البرنس جانباً ، وخوليوس ينقل الكلمات بينهم وبين الرجلين ، وتدور أكواب الشاى .

— احببتها .

ينكس رأسه ، مثلما فعل تلك الليلة ، وتضطرب ملامح الوجه .

— الم يكن بين النساء سواها ؟ .

— لم يكن الأمر اختياراً .

يرفع إليه عينين محمرتين ، ويقطع صمتهما ترنيمة نورس منفرد ، تتوالى أيام قضياها مستقلين على أسطح البواخر ، والتجوال فى الشوارع والأزقة وارتياد المطاعم والحانات ، وصفقات من تجار ووسطاء ، ومدن وشواطىء شتى ، يجمعان النقود ويبددانها ، واللحظة التى قررا فيها معا أن يأتيا .

يعلو اسم خليل ويطن فى أذنيه ، يراه يجمع القواقع فى قبضتيه ، ثم ينثرها على الرمال ، وهو يتحدث إلى زهرة ، ويضحك الجميع حولهما .

يندفع فجأة ، ويمسك بالقواقع ، ويلقى بها بعيداً ، ويطيح بالرقعة ، يركل « الأشياء بقدميه ويزار : منذ متى عرف الخواجات طريق الحى ، ينظرون إليه ، إلى خوليوس ، فيواجهه بنظرة حانقة : الا يروق كلامى لك يا خواجه .

يخيم الصمت ، وتقترب زهرة ، وتقف فى مواجهة البرنس : كفى يا برنس وتمضى مبتعدة وهو يحملق نحوها ، بينما يجمعون الأشياء المتناثرة ، ويمضى خوليوس مع الرجلين .

تلوذ بحكمتها على الشاطىء ، تتلمس خشونة الرمال تحت قدميها ، وتتسمع وشيش الموج حين يصطخب ويعلو هادراً بمياه داكنة ، تظهر شفافيتها فى الذرى ... هو البحر كان وفى النهاية يكون ، تفتح نافذة عليه ، تتهادى منها طيور النورس ، يأتى معه بأصداء حافلة بالعابرين عبر الزمن المنصرم والآتى .. تتشمّم فيه رائحة الغياب ، وتتلمس الحضور ، يفصح عن المكنون بوشوشات يودِعها أعماق القوقع .. تلقى بنفسها لأمواجه فتمدد الجسد المنهك والأقدام التى أبلتها الطرقات ، تتلاحم معه فى لقاء حميم ، تضمّخ الجسد باليود ، بملمس الطحْلب الزلق ، تطفو خفيفة متماوجة .. تنفثىء فقاعات الزبد ، ويتطاير منها شرر الماء .

.. وهناك كان خوليوس ، يمدّ قدما للأمواج وقدما منغرسة فى رمال الشاطىء .. يشير لآثار الموج على الرمال ، ويطلب منها أن تقرأ طالعه فى خطوطه .. وكانت أشعة شمس الغروب القرمزية تتخلل بشرته وزرقة عينيه .. تطوى المسافات ، ويتوقف دبيب الزمن ، تغيب فى الأفق حين يتلكأ قبل المغيب ، تستحضر منه تعويذة الأبدية فى الحد الفاصل للمواقيت .. المدى مباح ، والرياح تواشيح عشق .

تسمع طرقات على الباب ، تفتح لتجد البرنس أمامها يتصدر بقامته فتحة الباب ، تتنحى جانباً فيدخل ، يجلس على الأريكة . تنهض لتعد له فنجاناً من القهوة ، فيشير لها بالجلوس ، ترمقه بنظرة سريعة وهو يعبث بأصابعه فى مصراع النافذة ، وعيناه تجولان فى الحجرة ، ثم تستقران عليها .

— أمازلت غاضبة منى ؟

تلمح ظلال ابتسامة تتراقص على شفتيه ، فتتوارى ابتسامتها فيضحك البرنس .

— هى زهرة التى أعرفها جيداً .

يتأمل ملامح الوجه ، وهى تتماوج باحتداد وهى تنظر إليه ، ثم تتوارى نظراتها وتدور فى الحجرة غير مستقرة .

— لم أحتمل أن تكونى لشخص آخر .

تستدير إليه بكليتها : أحبه يا برنس

ينظر إليها طويلاً ويتمتم : أحقاً يا زهرة ؟

— القدر والمكتوب .

— وأنا ؟

— أنت البرنس كما عرفته وأعرفه دوما .. مثلما أعرف شوارع الحى والبيوت ، معرفتى بالناس حولى ، والأماكن ، والأشياء ، وكما يدور الوقت فى مرات ترحالك وقدومك .

يخبط الحائط بقبضته فتهتز الجدران .

تنهض ، يقترب منها ، ويمسك بيدها : أحبك يازهرة .

تسحب يدها وهى تبتعد ، وحين تستدير تجده فى مواجهتها ، تتراجع فيقترب منها ، يلاحق جسده جسدها ثم يحتويها بين ذراعيه ، تدفعه فيزداد ضغطاً ، تميل برأسها محاولة أن تصرخ ، فتكبح صرختها يده المطبقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على فمها ، تتوقف أنفاسها ، وتشعر بلفح أنفاسه على وجهها ، ويده تتلمس ملامح الوجه ، تستجمع قواها فى دفعة قوية ، وتنفلت من بين ذراعيه . يظل واقفا مكانه كما هو ، يمسح دمعة توقفت طويلاً ، ثم تسللت إلى خده ، ويمضى مسرعا .

قال لها خوليوس إنه فوجىء برحيل البرنس ، دون أن يخبر أحدا ، كانوا يجلسون فى الساحة عند دكان سالم يتهامسون بكلمات قليلة ، عندما جاء كانوا عازفين عن الكلام حتى أخبره سالم .

خرجت زهرة مستطلعة ، قال أحدهم : ليس رحيله كسابق عهده .

قال سالم : البرنس لديه مبرر دائم للرحيل .
وقال أحدهم : كأنما يرحل لأول مرة .
تحاول أن تسأل ، فيشير لها سالم برجاء أن تبتعد .

تتجمع النسوة حولها ، يتناول الودع من الفتاة الشابة وتحتويه فى قبضتها ، ثم تخط على الرمال .

— لا سفر من المكتوب ع الجبين
— قريب أو بعيد لازم تشوفه العين

تتوقف ساهمة فتسألها الفتاة ، وماذا يا زهرة ،، أكملى تقول إحدى النساء : وماذا يا زهرة عن ملامة اللايمين تنظر للوجوه المحلقة فيها ، وتتسرب الرمال من بين أصابعها تقول إمرأة أخرى : طالعك يا زهرة أم طالعها ؟

تلملم الأشياء ، وتصرها فتقول إمرأة عجوز وهى تمسك بذراعها : قلبى عليك يا ابنتى

تجذب ذراعها من القبضة اليابسة وهى تنهض : لن يقبض الروح سوى خالقها .

يمضى الوقت شديد الوطء ، والبحر صحراء شاسعة ، لم تعرف طعم ملوحته إلا حين تترسب فى الأعماق . يرنو خوليوس بعينيه بعيدا .. لماذا ؟ ، ولا تستطيع إجابة . حين يولون عنه يعود خوليوس كما ينادونه ، وحين يتحدث عن شاطىء بعيد ما ، ينخلع قلبها فتتشبث بذراعه ، تضغط بكل قوتها ، ولا تستطيع أن ترى سوى حدود الأفق المترامى .

يتناثر ضوء المصباح على الوجوه ويضىء جانبا من الساحة عند دكان سالم ، بينما باقى الساحة غارق فى الظلمة ، يصمتون فجأة ، وهم يلمحون شبحا مظلما يتضح شيئا فشيئا كلما اقترب ، وتجف حلوقهم .. كانت زهرة تقترب عارية الرأس ، محلولة الجدائل ، حافية القدمين تنظر إليهم واحدا واحدا ، وهى تمر أمامهم .

— أنا زهرة .. أنا زهرة .. قل لهم يا سالم .. الست زهرة ، قل لهم : واخبرنى بما حدث ... قل لهم خليل هو رجلى الذى أحببته .. خليل كما اسميتموه هو من أحب .. أليس هو ، قل لهم يا سالم خليل من أحببت .. قل لهم يا سالم ..

يقترب منها سالم مربتا على كتفها ، فتتسمر مكانها بقوة ، ويتعالى صوتها ، ثم يتعالى ، تضاء نقاط متناثرة فى

ظلمة الساحة ، ثم تفتح النوافذ ، وتضاء نقاط أخرى ، وتزداد وسط فرقعات المصاريع المشرعة ، تنفتح الأبواب .. ويستيقظ النائمون ، والصوت يتعالى متجاوزاً حدود السمع ، والساحة التى تبددت ظلمتها وسط الأضواء تزدحم بالناس . يتجمعون حولها ، لكنه وحده اختفى ذات صباح خلف السور السلكى للميناء ، ومن يومها لم يعد .

يجلسون فى حلقات الأمسيات ، يحكون عن زهرة حين كانت تقطع الشاطىء حاملة لفافتها ، تتوقف أمام السور السلكى للميناء ، تديم النظر من خلاله ، تتخلل أصابعها المربعات الصغيرة ، ثم تقفل عائدة وهى تضم لفافتها إليها ، ترفعها بحذر ، وتقترب منها بوجهها ، تذرع أطرافها لتكشف عما بداخلها .. تحنو عليها .. تداعبها ، تهدهدها ، تلاغيها ، تجذب منها أطرافا ملساء ، تلامسها بوجهها . تتناهى إليها صفارات البواخر العابرة .. تخترق رعشة أعضائها ، يقترب سرب من طيور النورس تضم اللفافة إليها بقوة ، ويتعالى دبيب قلبها ، ويقترب السرب فتشعر بوخز فى الضلوع ، ويقترب السرب محلقا فوق رأسها ، تنتفض اللفافة بين ذراعيها ، ويعلو السرب المحلق حول رأسها ، ويرتفع وينفلت من اللفافة ، طائر أزرق يرفرف متوهجا ، ثم يشرع جناحيه طائرا نحو الأعالى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الناصر صالح

نبوءات الزمن المقبل

(إلى : ماجد أبو شرار)

(١) يتدفّقُ في شريان القلب الصاخب إيقاع الرغبةِ
والعالَمُ يطرح فوق بساط الليل نبوءتهُ
أنفعلُ بصوت القادم من غابات الشّهوةِ
يبْتهلُ إلى الزمن المجهولِ
يُغطيّه ضبابُ العمر المتروكِ كبيتٍ مُقفرْ
....
....
ها إنّ الوقت تأخّرْ
واللحظات المُرّة تكشف عن وحشتها
والقادم لا يحمل بين يديه حبيبتهُ
لا يذكر إسم حبيبتهِ .

(٢)

قال الرّاوى : سيجىء إليكم من أقصى الحزن نبىٌّ
يتوزّع فيكم كالدمّ . خلايا ،
ويُبَشّركم بسنىً الفرح المفعم بالأشواقِ
ويسبقكم كالظلّ الهارب .

(٣)

حدّقتُ بزرقة ماء البحرِ
فأعيانى التّحديقُ ، وأثقلنى صمتى
والقادم ينتشر على وجهى وردا أخضرَ
يُمطرنى بشعاع الرّغبة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٤)

قلبى منذنه للعشقِ الفاتحِ لجواء النُّور ،
فلماذا ترفضنى الأشجار / البحر / عصافيرُ الجبلِ / خلايا
الرملِ
وتنكرنى عاشقتى ؟

ها إنّى ِ أمتزج كما الألوان بجسم الغربة
أغتسل بدمعى .. أتساقط كالأوراق الصفراء

(٥)

سأموتُ ، إذن ،
فانتشرى ِ يا أزهار الرمّان على قبرى ِ
آنَ أوانكِ ، فانطلقى ، اكتسحى ساحات الوطنِ المحترقِ
ولا تحترقى ِ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٦)

سأموتُ ، إذن ،
فى كفّىْ باقةُ وردٍ للقادم
مِن غابات الشّهوةِ مُمتطيا أمواجَ الريح
فى عَيْنِى ميلادُ الشمسِ المُتعبةِ المأسورةْ
فى شَفَتى ِ أغنية مَبْتورةْ
فى صدرى ِ آنّةُ مجروحْ .

على عوض الله كرار

المتعة ـ والمشاهدة الواعية
محاولة فى النقد السينمائى

على الرغم من أهمية السينما ودورها فى هندسة الوجدان الإنسانى ، فنحن ، بشكل عام ، مازلنا نتعامل معها كما تعامل أجدادنا وهم أطفال مع صندوق الدنيا ، وهم كبار مع الحكواتى (شاعر الربابة) ، تسحرهم الأحداث والحوادث ، وتأسرهم الشخصيات ، وقد كان سارد الحكايات ومتلقيها ندّين ، إذ يعتمد الأول على قوة التعبير ، وقدرة تلوين الصوت ، وتنغيم الحوار حسب مقام وموقف ، ويعتمد الثانى على رهافة الاستقبال السمعى ، وقدرة تحويل السرد الكلامى إلى صور متحركة نابضة بالحياة والحيوية ، تسانده فى هذا مخيلته .

أما اليوم فقد تطور الحكواتى وصندوق الدنيا إلى سينما ، تنهض على العديد من العناصر الفنية ، كالصوت والضوء ومؤثراتهما ، والتمثيل والحركة والملابس ، والمناظر (الديكور) ، والتوليف (المونتاج) وتشكيل الوجوه (الماكياج) ، والألوان ، والتصوير ، والخدع والحيل السينمائية إلخ .. والمتفرج كما هو ، مازال يعتمد فقط على رهافة السمع ، هذا إن لم تخنْهُ ، فلا يلتقط السمع إلا سطوح حوارات الأحداث الفلمية . والذى أبقى حال المتفرج على ما هو عليه مجموعةٌ من العوامل ، أهمها فى رأيى ثلاثة ، تجمعها رابطة جدلية واحدة :ـــ

١ ـــ ما يتعلق بالمتفرج نفسه

فهو مازال ينظر إلى الفن السينمائى على أنه متعة وتسرية عن النفس ، والمتعة عنده تقوم على الراحة الجسدية ، التى تقوم بدورها على استرخاء العقل ، فيتمدد التفكير متناوما بطول المسافة بين الأذنين ، مكتفيا بأن يطل من رقدته على نوافذه السمعية البصرية ، وكأنه طفل صغير يستمع إلى حكاية (حدوتة) ما قبل النوم . المتفرج هنا يمكن مقارنته بلاعب الورق (الكوتشينة) ، الذى يختار من بين كل أنواع ألعب الورق ، الألعاب السهلة التى لا تحتاج إلى تفكير يسير ، والحال عينه مع

لاعب الدومينو أو النرد (الطاولة) ، وما أبعد ذلك عن لعبة الشطرنج ، التى هى نشاط عقلى خالص يستلزم تفكيرا مركّبا ، وجهداً وصبراً بالغيْن .

ومع ذلك ، فقد نضبط أنفسنا أحيانا متلبسين بمشاهدة فيلم ، ليس فيه إلا مجرد متعة عارية عن النشاط العقلى ، إنها مفارقة حقًّا .. ولكنها لن تكون فى منطقها أشد من مفارقات الطبيعة ، فالسم داء ودواء معا . ولكى نحل هذه المفارقة ، ليس علينا إلا أن نتمثل الفارق بين المتفرج العادى الذى يتعامل مع السينما كلها بميزان المتعة ، والمتفرج الواعى ، الذى يلجأ إلى سينما المتعة فقط كى يغسل همومه ، دون أن يستغرق ذلك الترفيه كل حواسه ووقته .

٢ — ما يتعلق بالنقد السينمائى

معظم النقد السينمائى هو المسئول عن هذا التواصل السلبى بين المتفرج والفيلم ، لأنه لا يستأسد إلا على القصة الفيلمية، وكأنه نقد أدبى لا سينمائى . وليس عندنا — حتى الآن — فى مجال النقد السينمائى ، الناقد المبدع الذى يمكن أن نشبهه بالنحل ، الذى يتنقل بدأب فوق الأزهار النضرة المتفتحة ، يمتص (لا يبتلع !) رحيق (لا الزهرة عينها !) كل فيلم ، ثم يصيره بمعدته النَّقدية ، غذاءً جماليا له أثر صحىّ أكيد .

والمدهش أن النقد الأدبى منذ أطوار نموه الأولى ، ومن قبل أن يخطر على قلب بشر طيف الاختراع السينمائى ، قد وضع فى اعتباره عنصر التصوير ، بالمفهوم السينمائى ، وليس بمفهوم التصوير البلاستيكى فى الفن التشكيلى .

وأجدنى مضطرا عند هذه النقطة بالذات لضرب مثل من تراثنا الشعرى ، فها هو شاعرنا أبو الطيب المتنبى يتحول إلى مخرج سينمائى ممتدحا بكاميرته القلمية سيف الدولة الحمدانى ، لدحْرِهِ الأعداء المدججين بالحديد :

أتوك يجرّون الحديد كأنهم
سروا بجياد ما لهن قوائم
إذا برقوا لم تعرف البيض منهم
ثيابهم من مثلها والعمائم
خميس بشرق الأرض والغرب زحفه
وفى أذن الجوزاء منه زمازم
تجمع فيه كل لسن وأمّة
فما تفهم الحداث إلا التراجم

إن هذه الأبيات الأربعة تكون مشهداً سينمائيا رائعاً : —

زاوية سفلية (٤٥° تقريبا) لمنظر جانبى للخيول المتحركة وقد غطيت وجوهها ، ما عدا أعضاء السمع والشم والبصر ، بالدروع الحديدية ، ويتدلى من ظهورها إلى أجنابها حتى أقدامها أغطية جلدية ، رُكبت عليها دوائر حديدية متراصة جوار بعضها البعض حتى تبدو كأنها حديد خالص ، وتبدو اللقطة وكأنهم يجرون حديدا ، فكأن جيادهم بلا قوائم . ثم تدور آلة التصوير بنفس الزاوية لتواجه الفرسان وقد سقط عليهم ضوء الشمس ، فبرقت سيوفهم ودروعهم وخوذهم الحديدية المصقولة ، حتى اختلطت على الرائى ظلال تفاصيل الحدود الفاصلة بين تلك السيوف والدروع والخوذ ،

ولقرب هذه اللقطة نستمع بوضوح لصوت الهمهمة حيث تختلط أصوات الفرسان ، ولذا جاءت فى نهاية صدرَىْ البيتين الأولين ، اللفظتان (كأنهم) و (منهم) ، وآخر حرفين فى كل منهما (هُمْ) ، (هُمْ) ، وهذه الهمهمة تختلط بإيقاع سير جيش العدو (إيقاع طبلة الاستعداد القتالى) الذى ينبعث من تلازم الحرفين الأخيرين للبيتين الأولين (نم .. نم) بكسر الهمزة وضم الميم ، وبترجمة صوتية (نى .. مُو .. نى .. مُو) .

ثم نرى أن هذه المؤثرات الصوتية والضوئية قد خفّت فى البيتين الثالث والرابع وتغيرت ، فآلة التصوير قد تراجعت مبتعدة ، وتحولت إلى عين لسيف الدولة الحمدانى ، لنرى من خلالها لقطة عامة لجيش الأعداء وهو يغطى الأفق (من بداية يسار الكادر حتى نهاية يمين الكادر) ، ثم ترتفع آلة التصوير (عينه) إلى ما فوق الجيش الزاحف ؛ لتظهر السماء فى لقطة عامة تغطى الكادر كله ، كأن سيف الدولة يبتهل إلى السماء أن تمده بعونها ، ويتزامن مع هذه اللقطة صوت احتكاك الحديد بعضه ببعض (مؤثر صوتى) محدثا صدى معدنيا متماوجا متصاعدا مختلطا بصوت — (مؤثر صوتى آخر) — وقع حوافر الخيول ، المتصاعد هو الآخر ، كأن هذين الصوتين يلاحقان ابتهالات سيف الدولة ، ويقطعان عليها الطريق لكى لا تصل إلى السماء .

ثم تلتف آلة التصوير نصف دورة كى تتلصص على هذا الجيش العرمرم الذى غطّى بقدمه الأرض ، وبصوته السماء ، ثم تستطلع ببطء من يسار الكادر إلى يمينه ظهر جيش العدو حيث تظهر بوضوح الرايات والشارات المختلفة الدالة على أن اكثر من دولة تشترك فى القتال (تجمع فيه كل لسن وامة) .

لقد استخدم المتنبى فى هذه الصورة كما رأينا ، معظم الأدوات السينمائية (آلة تصوير — مونتاج — مؤثرات صوتية وضوئية — ملابس — مكملات إضافية (إكسسوار) — حركة) .

فليت نقادنا السينمائيين يلتفتون إلى قيمة التصوير فى الفن عامة ، وفى الفيلم السينمائى خاصة ، ويكفون عن النظر إلى الفيلم على أنه مجرد حكاية أو (حدوته) ، يقيمون عليها أغلب جهدهم النقدى ، سلبا أو إيجابا .

٣ — ما يتعلق بالفن السينمائى عينه

إن القاسم المشترك الذى يجب أن يتوافر فى كل الأفلام هو « المتعة » ، وقد تكون المتعة هى قانون الفيلم وغايته من بدايته حتى نهايته ، ومن سطح أحداثه حتى أسفل طبقة تحتية فيها ، دون التوغل للتعبير عن أعماق الإنسان الدفينة ، وهنا تبتعد المتعة عن الأحداث نفسها ، فقط تجاورها أو تصاحبها ، ممتزجةً بالعناصر الفنية الأخرى ، كما فى معظم أفلام هيتشكوك .

وقد تتنحى المتعة عن سيادتها مكتفية بالتزاوج من بعض العناصر الفنية كالتمثيل والتصوير ، كما فى الأفلام التى تحمل قضايا سياسية مهمة ، كأفلام كوستا جافراس المهم أن تتواجد المتعة كى يتواجد المتفرجون الذين يسددون نفقات صنع الفيلم ، فيستمر دوران صناعة السينما الباهظة التكاليف ، فالتنازل نهائياً عن عنصر المتعة هو التنازل بعينه عن صناعة السينما .

والمشكلة هنا ، هى أن عين المتفرج العادى تستسلم للمتعة ، أما (العين) عند المتفرج التوّاق فَطَوَّفٌ يبحر به

داخل بحار القصة الفلمية ، وبقدر ما هو يستمتع بهواء الفن العليل ، بقدر ما هو لا يستسلم لهذه المتعة ،إدراكا منه لخطورة هذا الإبحار بذاك الطُوْف ، وأن أدنى خطأ يعرضه للغرق ، لذا يحرص على قراءة هذا البحر وزبده وتياراته وأمواجه وخلجانه وصخوره ودوّاماته وتموجاته اللونية وتحولاته الحركية ، فيكتسب معرفة أعمق غوراً وأوسع مدى وأبعد أفقاً ، فإن أبحر مرّة ثانية قلّت عناصر خوفه فزادت عناصر متعته .

جدلية المتعة والنقاط الثلاث السابقات

هذه اللفظة « المتعة » تختلف معانيها ومبانيها ، ولكنها يمكن أن تتمثل فى مربع يضم العناصر الآتية :

١ — التشويق ٢ — الحبكة ٣ — الترقب

٤ — التوتر .

وبما أن المربع يحوى أربع زوايا وقطرين اثنين ، فإن مربع المتعة ايضا يحوى تلك الزوايا :ـ

١ — التمثيل ٢ -المؤثرات الصوتية الضوئية

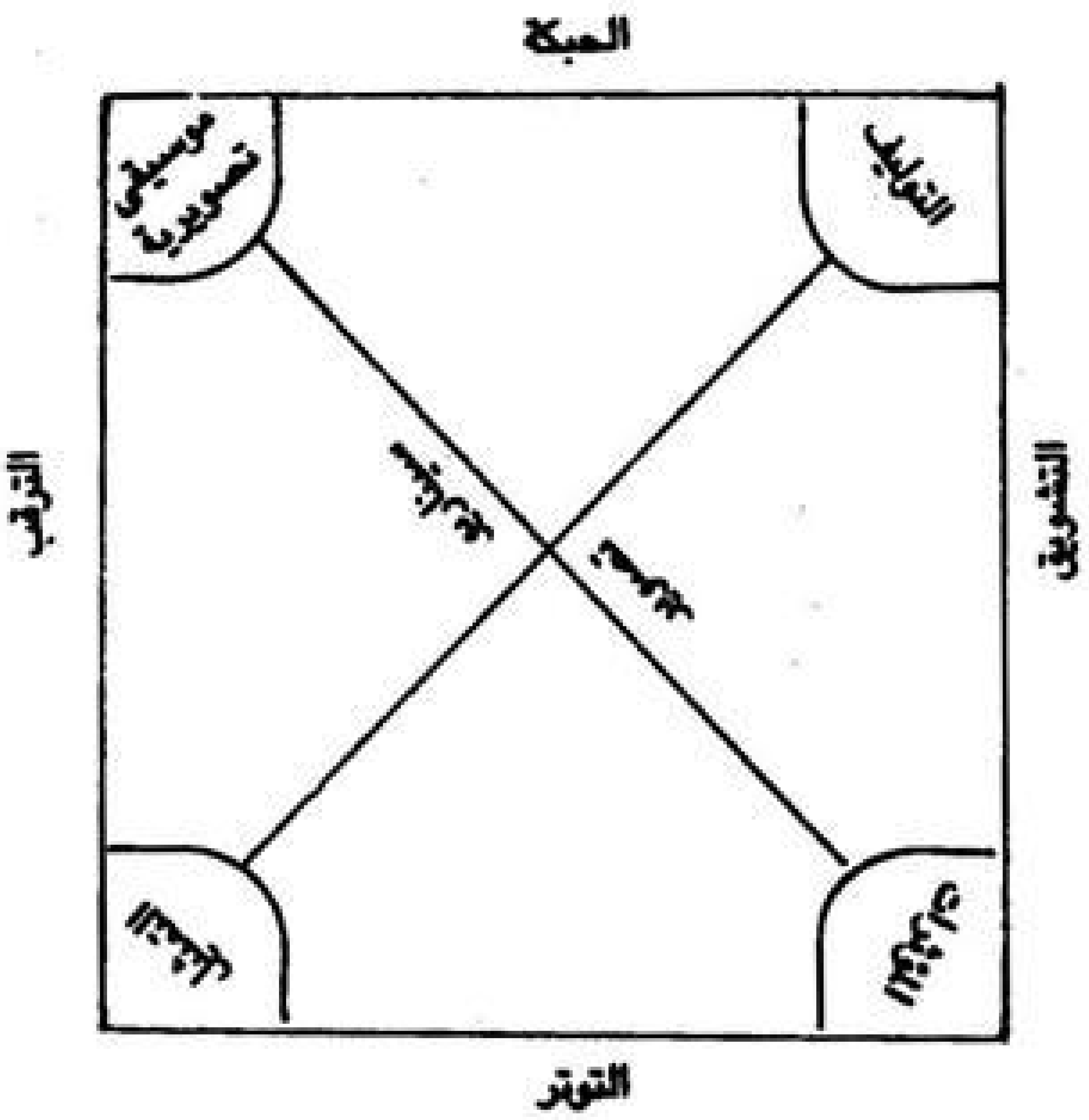
٣ — التوليف ٤ — الموسيقى التصويرية .

وقطراه اللذان يشدّان ويحفظان هيئته من الخلل أو التخلخل هما :ـ

١ — السيناريو ٢ — التصوير

ونلاحظ فى هذا المربع :ـ

١ — أن عنصر المتعة لا مكان له ، إذ هو نتاج امتزاج أكثر من عنصر واحد ، فلا متعة فى المؤثر الضوئى وحده ، أو الصوتى وحده ، وهلم جرا ، .. وأسمع هاتفا يقول لى أن عنصر التمثيل ، متعة فى حد ذاته ، كذلك الموسيقى التصويرية ، ولنتذكر معا موسيقى أفلام (الطيب ــ الشرس ــ القبيح) ، (زوربا اليونانى) ، (رجل وامرأة) .



المربع السينمائى

وأقول أن عنصر التمثيل هو فى الحقيقة عنصر مركب ، يتكون من ثلاثة عناصر :

١ — الإلقاء . ٢ — الحركة .

٣ — التكوين الجسدى ..

٢ — إن الفيلم الجيد ينطبق تمام الانطباق على هذا المربع ، فنحن أولاً نتعامل وجدانيا مع سطوحه الاربعة ، ومهما كانت قيمة القصة التى لا تكون الفيصل امام التعاملات الوجدانية ، ثم ثانيا ننفعل بما تحدثه فينا الزوايا الاربع ، على خفاء تارة كعنصر التوليف أو المؤثرات ، وعلى بينة تارة أخرى كعنصر التمثيل ، وغالبا ما تكون وسط بين الخفية والتبين ، كالموسيقى التصويرية مثلاً ، ثم ثالثا وأخيرا نتفاعل مع قطريه ، السيناريو والتصوير .

بالقطع ليست هذه المراحل متقطعة ، أى تنتهى مرحلة لتبدأ أخرى ، فهى متداخلة ، كما أنه ليس شرطاً أن تكتمل المراحل الثلاث عند المتفرج ، فقد لا يهتم بالسيناريو والتصوير ، وكمثال (معظم أفلام الكاراتيه) .. كما أنه ليس شرطاً أن تكتمل المراحل الثلاث عند المتفرج الذوّاق فى نفس الفترة الزمنية لعرض الفيلم ، فقد يكتفى مثله كمثل المتفرج العادى بالمرحلتين الأولى والثانية ، مع الاختلاف ، فللتفرج العادى إن

تركها يتركها نهائياً ، أما الذوّاق فهو يتركها إلى ما بعد انتهاء الفيلم ، وهذه — فى رأيى — هى الفرجة الصحية الصحيحة ، فإن مسألة التربص والتصيد عند الفرجة ، تُضيع كثيراً من مرامى وجماليات وتكنيكات الفيلم ، مثل الصياد الذى يتربص بالعصافير ، فما إن يطلق طلقته تجاه واحد منها حتى تندفع كل العصافير هاربة ، تاركة له فرحته بالعصفور الذى أوقعه .

٣ — نلاحظ أن عناصر أخرى غير موجودة داخل المربع ، كعنصر الخدع السينمائية الذى يشكل أهمية تكنيكية كبرى ، ولذا قد تعهد به الشركات السينمائية الكبرى إلى مجموعة عمل خاصة ، وأيضا عنصر الماكياج ، وهو فى الحقيقة عنصر مساعد لإتمام عمليات

الإندماج بين عناصر الفيلم كلها ، ولا يكون دوره فى معظم الأفلام العربية للأسف إلا تجميل وجوه الفنانين ، أو تحميلهم سنوات زائدة على أعمارهم .. الخ ، وهذا ليس فناً فى ذاته .

الضرورة والضرر

إن جزءاً رئيسياً فى حل مشكلة الفن السينمائى يكمن فى فهم ووعى جدليات المتعة مع كل نقطة من النقاط الثلاث الأولى ، ثم جدلية كل نقطة على حدة مع النقطتين الأخريين .. فالمتعة هى

أحد احتياجات المتفرج السينمائى اللازمة لتجديد دوران نشاطه الوظيفى والعملى . وأحد مكونات القصة الفيلمية التى يتعامل معها الناقد ، ومنها يدخل إلى العناصر الفنية الأخرى ، وإليها يعود .

فالمتعة إذن هى السم والترياق ، هى الضرورة والضرر ، تلك هى المفارقة التى طال اختصام السينمائيين والمهتمين حولها ، فهناك ضجيج يملأ جنبات الحياة السينمائية ، أتبين منه هذا الصوت القائل : الإمكانيات . لو كنا نملك الإمكانيات والتقنيات السينمائية المتقدمة . لكنّا وكنّا .. والتفت إليه لأقول : إن فيلما من إنتاج عام ١٩٢٥ م مازال يعتبر واحداً من أحسن عشرة أفلام عالمية. وهو فيلم (المدرعة بوتمكين) للمخرج السوفييتي إيزنشتاين ، ولو جاء إليك أحد بالأدوات السينمائية التى عمل بها هذا المخرج لوجدت أننا نملك أحسن وأحدث منها .. والسر يا صديقى يكمن فى أن إيزنشتاين قد فهم ووعى بتواضع وبساطة تلك الجدلية التى أثرتها ، لأنه فنان دماً وروحًا .

محمـــد متـــولى

أربعة فلاشات لـ « سارة »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـــ بدلا من فرك أصابعه

ببضعِ شموعٍ
حبيسةِ دُرْجِهِ ،
ودُميةٍ من دولاب جَدَّتهِ
تكتظ بدبابِيسَ ساخنةٍ ،
وفطيرةٍ خَبزَتْها أمطارُ البارحةْ
يُمْكِنُه أن يصنع حفلاً صغيرا
لصَبِيَّته التى
لن تأتى أبدًا

٢ ـ صمـــــود

ظل يردد
لا يُضيره أن طفل الجيران
(الذى يحتفظ بحديقة ألعاب فى غرفته)
انتزع أحشاء دُمْيَتِهِ الوحيدةْ
ليرى فَرْجها
فهو فى النهايةِ
لم يَبْكِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ـ صـديقـــان

فى شاطىءٍ كهذا
لا يأتى سوى طائرٍ وحيدٍ
ليحُطَّ على حطام المراكب
وفى بيتٍ كهذا
إلى جوارِ شجرةٍ ممصوصةٌ
لا يجلس فى الشرفة
سوى رَجُلٍ واحدٍ
ليراقبَ الطائرْ

٤ ـ وترقص وحـــدهـــا

فى حانةٍ تبعُدُ آلاف السنين عن قلبك
مازالت ترقصُ
على موائدَ يأكلها السوسْ
تسبح فى إضاءةٍ حمراء لدَمِ الغروبْ
وفى منتصف الرقصةِ
شمعةٌ عجوزٌ تَمُد جذورَها
أوقَدَها متسكعونَ
انتحروا ــ مثلك تماماً ــ
حينما عجزوا
عن مشاركتها الرقصْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثيقة أدبية

الشاعر : « حسين عفيف »

يتحدث عن تجربته فى قصيدة النثر

مرت فترة من الزمن ، خاصة فى أثناء الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن ، كان فيها الشاعر « حسين عفيف » نجم المنتديات الثقافية والمحافل الأدبية ، بما كان يقدمه من تجارب شعرية جديدة ، خارجة فى إيقاعها على العروض الموروث .

وقد نجح « حسين عفيف » فى أن يلفت نظر القراء إلى فنه ، فكان له جمهور من المعجبين والمتابعين ، كما نجح أيضا فى أن يلفت نظر النقاد ، فتوقف كثير منهم عند بعض أعماله ، مرحبين مشجعين ، أو رافضين ساخطين ، ومن هؤلاء الناقد الكبير « لويس عوض » .

ظل « لويس عوض » صامتا عن ظاهرة « حسين عفيف » منذ بداية محاولات هذا الشاعر حتى صدور ديوانه (الأرغن) ، ذلك أن « لويس عوض » لم يكن متحمسا للأسلوب المفرط فى التأنق ، الذى كان يكتب به « حسين عفيف » ، وبصدور (الأرغن) ، غير « لويس عوض » رأيه ، فكتب عن الديوان وصاحبه ، وكان أهم

ما لاحظه هو(الموهبة الخاصة فى الشعر المنثور أو الشعر الحر كما ينبغى أن نسميه .. وهى موهبة قل أن نجدها فى أى شاعر آخر من مدرسة « حسين عفيف » .. بل موهبة لا نجدها إلا فى أفضل الشعر المنظوم). لاحظ « لويس عوض » أن « حسين عفيف » **لا يتخلى عن عروض الخليل تماما ، بل يتحايل على الإيقاع بتعشيق التفاعيل ، وبالتلصص على إيقاع القرآن .**

ونحن إذ ننشر هذا المخطوط الذى تحدث فيه الشاعر الراحل ، « حسين عفيف » عن تجربته الفنية ،مع كلمة « نبيل فرج » فإنما نفعل ذلك من قبيل الإحساس بأهمية الوثائق الأدبية من هذا النوع ، ومن قبيل الإحساس أيضا ، بخصوصية التجربة التى رادها « حسين عفيف » فى مجال : قصيدة النثر ، مع وعينا بالفارق الجوهرى بين قصيدة النثر التى تسود اليوم ، وقصيدة « حسين عفيف » النثرية التى نشأت وشبت فى تربة رومانسية خالصة ، وهذا هو ما وعاه « لويس عوض » حين ربط صاحبها بالمنفلوطى والزيات وغيرهما .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تعلم الحركة الثقافية فى بلادنا بوفاة « حسين عفيف » أحد رواد قصيدة النثر ، فى ١٩٧٩/٦/٦ ، وذلك بناء على رغبته الأخيرة ، التى كتبها فى وصيته المؤرخة فى ١٩٧٨/٢/٥ ، وفيها يقول : « لا ينشر لى نعى فى الجرائد ، ولا يعمل لى مأتم ولا صوان ، ولا عزاء داخل المنزل ولا فقهاء ، ولا ذكرى سنوية ، ولا صوان لمشيعى الجنازة » .

اختار « حسين عفيف » لنفسه هذه النهاية ، بعد أن تجاوز الخامسة والسبعين .. (ولد فى ١٩٠٢/١٢/٦) ـ تحت تأثير الوحدة التى عاشها من جهة ، ولإيمانه من جهة أخرى ، بأن الحياة بنعيمها وجحيمها ، هى ما نحياه على هذه الأرض ، ولا قيمة بعد ذلك لأى طقوس أخرى ، بعد أن يخمد كل نشاط ، وتنطلق الروح من عقالها مندمجة فى الروح السرمدى .

توافقت وفاة « حسين عفيف » فى عام ١٩٧٩ ، مع ذروة الانكسار الثقافى فى مصر ، ليلتقى ، بذلك التوافق ، العامّ والخاصُّ فى مأساة ذلك الشاعر ، الذى وجد نفسه ـ خاصة فى المرحلة الأخيرة من حياته ـ يحيا فى مجتمع غريب ، لا يعترف إلا بما هو تقليدى أو سلفى ، فكتب وصيته قبل رحيله بأقل من سنة ونصف ، وكأنها رد فعل صامت إزاء ما يرى ويسمع .

وعلى الرغم من أن « حسين عفيف » لم يهتم بعرض أفكاره النظرية عن الحياة والفن فى كتابات نثرية مباشرة ، إلا أنه قد عُثر بين أوراقه الخاصة على كتابات قليلة جدا ، تتناول تجربته فى الشعر المنثور ، ومفهومه لهذا الفن فى تكامله مع إبداعه بشكل عام .

ومن الواضح أن « حسين عفيف » لم يكن يحفل بنشر هذه الكتابات ، وظلت كتاباته فى هذا المجال ـ ومنها تلك

الشاعر حسين عفيف

بريشة الفنان عمرجهان

الصفحات المخطوطة بالقلم الرصاص التى نقدمها للقراء ـ سنوات طويلة فى درج مكتبه ، دون أن يدفع بها للمطبعة فى حياته ، وظلت سنوات أخرى أطول أو أقصر بعد وفاته ، مطوية إلى جوار بعض أوراقه الأخرى .

وربما يكون السبب فى عدم إقبال « حسين عفيف » على نشر خواطره الفكرية والنظرية حول الكتابة الأدبية ، كامنا فى أنه كان من الشعراء الذين يكتفون بقول الشعر ، فلم يشأ أن يعيد طرح رؤاه مرة أخرى بصيغة مختلفة ، تمليها طبيعة النظر المجرد فى قالب نثرى جاف ، بعد أن عرضها فى كثير من قصائده بلغة شعرية مكثفة تميزت بتحررها من العروض ، متطلعة إلى خلق موسيقى أخرى ، تنشأ من بناء الكلمات ، ومن مقاطع الجمل ، وتوافقاتها ، وتقابلاتها اللفظية والمعنوية .

إن المخطوطة التى نقدمها هنا حصلنا عليها بإذن من شقيقته « رابعة عفيف » ، ونرجو أن يكون فى نشرها على القراء ، إحياءً لذكرى هذا الشاعر الذى نسيته الحياة الثقافية ، ونسيت دوره الريادى فى ميدان : قصيدة النثر .

نبيل فرج

نص المخطوط

استهوانى الشعر المنثور لتحرره من القيود وأنا أحب الانطلاق ، ولأن التحرر من القيود يساعد على التركيز والإيجاز ، وأنا مولع بهما . أحب أقصر الطرق وأضيق بالضرب فى متاهات . ما أروع أن نرى البحر فى قطرة الماء ، والشمس فى بؤرة الضوء . وعلى العموم فإن لب الشئ يتضمن تفاصيله فلا يخفى على ذوى الفطنة .

وتحضرنى فى هذا المقام الكلمة التى قدمت بها كتابى « عصفورة الكناريا » وقلت فيها : ما هو بشعر ولا هو بنثر لا يصارح بل يوحى لتفهم وحدك . وفى إيجازه يكاد يطوى العوالم طيا . فكم ضاق بالشرح صدرٌ وضاع فى التيه .

٢ ــ وإذا كان الشعر المنظوم يستمد إيقاعه من الوزن والقافية فإن الشعر المنثور يستعيض عنهما بنغم داخلى ينبع من ذات نفسه . نغم يتلمسه الشاعر بغريزة تشبه الإلهام لأن طريقه لا معالم لها .

٣ ــ وقد بدأت إرهاصات هذا النغم تجيش فى نفسى وأنا صبى بعد ، طالب فى المدرسة الثانوية.وكنت أحاول أن أقتنصه فلا أظفر منه إلا بجمل مبتورة .

٤ ــ إلى أن نضجت وقرأت « تاجور » فشعرت أننى التقيت فيه بنفسى وألقت أشعاره الضوء على نغمى الغامض فظهرت ملامحه . وبدأت أكتب مقطوعات مكتملة وأنشرها فى مجلة الجامعة التى كان يصدرها محمود كامل فى الأربعينات . ثم أجمعها فى كتب لم أرض عنها فيما بعد لأن نضجى لم يكن قد اكتمل .

٥ ــ وأول كتبى التى رضيت عنها كان **رواية « زينات »** التى نالت جائزة وزارة المعارف فى الخمسينات وهو رضاء نسبى بالطبع لأن الكمال لا حد له .

٦ ـ ثم شغلتنى الحياة عن الكتابة **إلى أن أصدرت كتاب « الأرغن » سنة ٦١ ، ومن بعده كتاب « الغدير » فكتاب « الغسق » فـ« حديقة الورد » فـ« عصفورة الكناريا »** وكلها شعر منثور .

٧ ــ ومن بين الشعراء الذين تأثرت بهم عمر الخيام . وقد قرأته وأنا طالب **فى ترجمة وديع البستانى ، ثم فى** ترجمة السباعى وترجمة رامى . وأكاد أقول إننى من مشربه ، وكلما عبر عن معنى أحسست أنه يعبر عن ذات نفسى . وحين أقرأه ، أشعر كأنما يغوص فى أعماقى .

٨ ــ وقد بهرنى شعر شوقى بنغمه العذب ، وإيجازه المذهل فى التعبير عن المعنى أو احتواء العاطفة . وكذلك شعر بشارة الخورى .

٩ ــ ومن شعراء العربية الأقدمين الذين أعجبت بهم ، أبو العلاء ، وعمر بن أبى ربيعة ، وأبو فراس الحمدانى ، وابن النبيه .

١٠ ــ ورأيى فى الشعر أن قوامه العاطفة ، والتحليق فوق الواقع والسمو به ، وتنميته بالخيال ، وتحويل كل ذلك إلى نغم . ولذلك فالمواضيع العقلانية البحتة لا تصلح له . كما أن تصوير الواقع تصويرا فوتغرافيا لا يعد شعراً ، لأنه لا يضيف إليه شيئا من وجدان الشاعر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نهاية مفاجئة لمجلة « لوتس »

فى القاهرة ، بين يومى ٢٨ و ٣٠ مايو من هذا العام ، انعقدت جلسات المجلس الرئاسى لاتحاد كتاب آسيا وافريقيا فى القاعة الشرقية بفندق « شبرد » على ضفاف النيل .

وحضر هذه الجلسات الأمين العام للاتحاد : الأستاذ لطفى الخولى وأمناء من اتحادات الكتاب الأخرى ، الذين استطاعوا الحضور للمشاركة فى هذه الجلسات ، وهم : « على عقله عرسان » (سوريا) ، و « بهشام » (الهند) و « أو كاى » (غانا) ، و « عزيز تسين » (تركيا) ، و « سيد رؤف » (الاتحاد السوفيتى) ، و « زياد عبد الفتاح » (رئيس تحرير مجلة : لوتس) .

وكان من الواضح أن النِّصاب القانونى للمجلس الرئاسى لم يكتمل عدداً بسبب عجز ميزانية أمانة الاتحاد من جهة ، وقصور موارد الاتحادات الفرعية الأخرى (بما فى ذلك اليابان) من جهة عن تدبير ثمن تذاكر السفر لباقى أمناء الاتحاد ، ومع ذلك ، نوقش جدول الأعمال فى تلك الجلسات ، على أن تعرض مناقشاته ، وتبلغ قراراته إلى أمناء اتحادات الكتاب الافريقية الأسيوية ، فى دول الأمناء (دول الاتحاد كلها إلى الآن ٦٥ دولة) .

وفى جلسات هذه الأيام الثلاثة ، وافق الحاضرون من أمناء الاتحاد على إقامة مقرّين قاريّين (اقليميين) فرعيين للاتحاد فى كل من الهند ، وغانا ، يكون مقرهما هو مقر اتحاد الكتاب فى كل من الهند وغانا . وهذا أمر يحدث لأول مرة فى تاريخ اتحاد الكتاب منذ إنشائه .

وقد وُوفِق على استمرار نشره « الاتحاد » التى تصدر بالقاهرة عن أمانة الاتحاد ، والتى صدر منها عددها الأول فى ثمانى صفحات ، على أن تصدر كل ثلاثة شهور ، وتزوّد من الاتحادات الإقليمية بالأخبار ، والمعلومات عن الكتاب ، والمواد التحريرية العامة

التى تهم دول الاتحاد .

كذلك نوقشت المسائل المالية الخاصة بالاتحاد ، والاشتراكات ، والمقر المركزى للاتحاد بالقاهرة ، والذى تم تسليمه لأمانة الاتحاد بالدقى ، (ويجرى الآن تأسيسه) أثناء انعقاد جلسات المجلس الرئاسى . وكشفت الأمانة العامة للاتحاد ، عن أن دولتين فقط من بين (٦٥ دولة) هى التى دفعت حصتها المالية لأمانة الاتحاد عن عام ٩٠ / ٩١ ، وهى : الاتحاد السوفيتى ومصر . مع أن الحد الأدنى للاشتراك فى اتحاد الكتاب الآسيوى الافريقى هو خمسمائة دولار فقط .

وقد استغرقت مناقشة قضية مجلة لوتس ، التى كانت تصدر باسم الاتحاد جلسة كاملة ، قدم فيها الأمين العام مذكرة داخلية ، تضمنت عدداً من الاتهامات ، بعضها سبقت مناقشته ، فى المؤتمر العام الثامن للاتحاد بتونس عام ١٩٨٨ .

وكشفت هذه المذكرة عن ضعف مستوى تحرير المجلة ، وضرورة تطويرها ، وتخفيض تكلفتها العالية وغير الاقتصادية ، بالقياس إلى توزيعها المحدود ومستوى الأسعار العالمية ، وكانت الأمانة قد كلفت الأستاذ زياد عبد الفتاح رئيس تحرير لوتس ، واتفقت معه فى المؤتمر ، الثامن على ضرورة تقديم تقرير شامل : عن لوتس ، وكيفية تطويرها ، وانتظام صدورها بعد ذلك ، باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية فى خمس آلاف نسخة بكل لغة .

كذلك كشفت ، من خلال إعادة بناء الاتحاد ، عن أن الاشتراك السنوى لمنظمة التحرير الفلسطينية كان يبلغ ثمانين ألف دولار ، وكان المبلغ يسلم كله لرئيس التحرير « الدائم » لمجلة اللوتس ، وعن أن الجزء الأكبر من الاشتراك السنوى للاتحاد السوفيتى أيضا ، ويبلغ (١١٠ إلى ١٢٠) ألف دولار ، كان يسلم أيضا لرئيس التحرير « الدائم » لمجلة اللوتس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكشفت مذكرة الاتحاد ، عن أن هذه المجلة أصبحت تقتصر طباعتها على الطبعة العربية ، بعد اعتذار ألمانيا الديمقراطية عن مواصلة إصدارها ، وعلى نفقتها ، للطبعتين الانجليزية والفرنسية ، ولم يكن صدورهما منتظما .

وكشفت هذه المذكرة ، عن أن رئيس التحرير الدائم للوتس ، لم يقدم لأمانة الاتحاد سوى مجموعة أوراق تفيد أن المجلة كانت تتسلم سنويا مبلغ ٢٠٠ ألف دولار من منظمة التحرير والاتحاد السوفيتى ، وأن تكلفتها السنوية ، وللطبعة العربية وحدها ، (٥٠٠٠) آلاف نسخة وفى أربعة أعداد فى السنة (٢٠) ألف نسخة ، تبلغ (٢١٠) ألف دولار ، وأن أمانة الاتحاد (فى هذه الحالة) مدينة لتحرير المجلة بمبلغ ٢١ ألف دولار سنويا . وذلك ما يعنى أن النسخة الواحدة من مجلة لوتس ، تتكلف أكثر من (١١) دولارا .

ولم يقدم رئيس التحرير أى مقترحات ، أو أوراق أخرى ، لتطوير المجلة حتى تاريخ اجتماع المجلس الرئاسى هذا العام .

وكان المجلس الرئاسى ، قد عرضت عليه هذه الأوراق ، فى اجتماعه فى نوفمبر ١٩٨٩ بالقاهرة ، وجرت مناقشات حادة حول ما جاء بها ، وانتهت هذه المناقشات باقتراح على عقلة عرسان (سوريا) بتقديم ٢٥ ألف دولار لتغطية مديونية اللوتس بصفة نهائية عن عام ٨٩ / ١٩٩٠ ، واقترح الأستاذ محمود درويش

(فلسطين) خفض ميزانية لوتس السنوية ، بصفة مؤقتة ، إلى (١٢٠) ألف دولار فقط ، إلى أن تنتهى اللجنة التى شكلها المجلس الرئاسى برئاسة الأستاذ : كورى هارا (اليابان) وعضوية الأساتذه زياد عبد الفتاح (لوتس) ، وعزيز نسين (تركيا) ، ومحمد الأشعرى (المغرب) من دراسة الميزانيات السابقة المطلوبة من رئيس التحرير مع تقديره عن تطوير المجلة ، فى ضوء عروض فنية ومالية ، تطلب من مؤسسات طباعة كبرى فى تركيا ، ومصر .

وقد قدمت هذه المؤسسات عروضها بتكلفة إجمالية للطباعة والتحرير معا . وبالمستوى الطباعى الراهن للمجلة ، لا تزيد عن ستين ألف دولار سنويا .

وكشفت هذه المذكرة عن أسرار أخرى ، جرت فى اجتماع هذه اللجنة ، والأمانة العامة فى موسكو ، فى شهر يونيو عام ١٩٩٠ . ففى هذا الاجتماع قدم رئيس التحرير الدائم للوتس عرضا سنويا ، وشفويا ، عن الميزانية والتطوير ، ووعد بتقديمه مكتوبا فى ظرف شهر (ولم يقدمه بعد ذلك أبدا) ، كما لم يقدم الميزانيات السابقة ، عن السنوات التى صدرت فيها لوتس . وإثر هذا العَرْض ، جرت مناقشات حادة مرة أخرى ، شهد جزءاً منها نبيل عمرو (سفير فلسطين بموسكو) بصفته عضو اتحاد كتاب فلسطين ، وانتهت هذه المناقشات باقتراح من السفير ، أن تكون ميزانية مجلة لوتس (١٠٠) ألف دولار سنويا ، بصفة مؤقتة أيضا (!!) ، إلى أن تنتهى اللجنة من دراستها ، بعد تقديم رئيس التحرير (الدائم) ، للميزانيات ، ومشروعات التطوير المطلوبة فى حدود شهر ، ووافق الحاضرون من أعضاء الأمانة على ذلك الاقتراح ، ولم يوافق عليه رئيس التحرير « الدائم » ، وأعلن استقالته ، وغادر مقر الاجتماع ، وقبل أن يغادره علق عزيز نسين (تركيا) تعليقات ساخرا فى صورة اقتراح ، قال : « إننى اقترح أن يتبادل أعضاء أمانة الاتحاد رئاسة تحرير لوتس كل سنة ، لحل مشكلاتهم المالية وسداد ديونهم ، وتأمين مستقبلهم » !! .

ومر شهر يوليو عام ١٩٩٠ ومرت شهور خمسة بعده ، ومنظمة التحرير الفلسطينية لا تقدم اشتراكها السنوى للاتحاد عن عام ٩٠ / ١٩٩١ ، على حين دفع الاتحاد السوفيتى ومصر اشتراكيهما .

ومن العجيب أن رئيس التحرير « الدائم » للوتس ، عاد وأبلغ الأمانة العامة للاتحاد بالقاهرة ، عن عدوله عن الاستقالة ، واستمراره فى رئاسة التحرير .

وإلى هنا وينتهى العرض للمذكرة الداخلية ، لأمانة الاتحاد ، عن مجلة لوتس ، ورئيس تحريرها « الدائم » .

وفى الجلسة العاصفة ، التى عقدت أخيراً بفندق شبرد ، فى الاجتماع الرئاسى الأخير (مايو ١٩٩١) ، والخاصة بمناقشة « المسألة اللوتسية الزيادية » ، فاجأ رئيس التحرير الدائم أعضاء المجلس الرئاسى ، بشجبه لهذا الحديث المتصل عن المال ، واللوتس ، والاشتراكات ، وأعلن أن منظمة التحرير الفلسطينية قد خفضت حصتها إلى سبعين ألف دولار ، ووجهتها بالفعل إلى مجلة لوتس ، وطالب الاتحاد ببقية التكلفة السنوية للمجلة ، وقال : إما أن تقبلوا هذا ، وإما أن تأخذوا المجلة (!!) وتخفض حصة المنظمة إلى (٥٠٠) دولار فقط ،

وعندئذ أعلن الأمين العام للاتحاد ، الأستاذ لطفى الخولى ، قبوله للشق الثانى من اقتراح زياد عبد الفتاح وبمنطوقه ، وأوصى الأمناء بقبول هذا الاقتراح . وعندئذ .. تنفس أمناء المجلس الرئاسى الصحراء ، ووافقوا بإجماع الحاضرين ، خاصة بعد أن كان رئيس التحرير « الدائم » (سابقاً) قد صرح للحاضرين ، وعلى مشهد من أعضاء مجلس الرابطة المصرية للاتحاد ، وسكرتارية الاتحاد ، والصحفيين الحاضرين ، بأن مجلة لوتس ، تنشر نسبة ٣٠ ٪ (فقط) من موادها التحريرية من دول الاتحاد ، والباقى من دول عربية (أكثرها من فلسطين) .

وإثر ذلك أعلن الأمين العام لاتحاد الكتاب الآسيوى الافريقى أن الاتحاد سيظل يدعم منظمة التحرير الفلسطينية ، والقضية الفلسطينية . وأغضب قوله رئيس التحرير الدائم (سابقا) ، فقال فى غضب : إن المنظمة ليست بحاجة إلى هذا الدعم من الاتحاد ، ولا من أى أحد ، واستدرك على تسرعه بقوله : فى هذا المجال ، وطالب أمين الاتحاد بسحب ما قاله ، فأعلن سحبه له ، حسب طلبه (حتى لا يستمر فى غضبه) ، ولم يغادر زياد عبد الفتاح المجلس ، قبل أن يرمى الحاضرين بقنبلة أخرى ، حين قال بمرارة : نحن نعلم تأثير الأمين العام على قائد المنظمة . و .. بهت الحاضرون ، وساد الصمت . ورفعت الجلسة مؤقتاً لشرب الشاى ، أو المرطبات .

وهكذا انتهت المسألة اللوتسية أخيراً ، وانتهت معها المسألة الزيادية .. وكانت النهايتان حزينتين ، ومفاجئتين .

والسؤال الآن هو :

● هل ستصدر « اللوتس » مرة أخرى ، من القاهرة ، وبرئاسة تحرير جديدة ، وميزانية جديدة ، أكثر صدقاً ، وتواضعاً ، وأمانة تحرير أكثر تواصلاً مع اتحادات الكتاب الآسيوية الافريقية ، وأكثر تمثيلاً لإبداعات الكتاب الكبار فى دول الاتحاد ؟

● وهل ستحمل عندئذ اسمها السابق ، أم تبحث لها عن اسم آخر يناظر اسم « اللوتس » ، ويتفوق عليه ؟

●●●

ملحوظة (١) : لدى أمانة الاتحاد بالقاهرة الآن شكاوى عديدة من كتاب مصريين وفلسطينيين وسواهم من كتاب دول الاتحاد ، يشكو أصحابها من عدم دفع مجلة « لوتس » لمكافآتهم طوال سنوات مضت .

ملحوظة (٢) : تسعى أمانة الاتحاد الآن لتحقيق صلة ما بالروابط والجمعيات الأدبية فى دول العالم التى ليست بها اتحادات للكتاب .

ملحوظة (٣) : ابتكرت أمانة الاتحاد ، عضوية فردية (شرفية) للاتحاد مفتوحة الأبواب للكتاب فى دول العالم الثالث غير المنتمية للاتحاد ، وفى الدول الغربية والأمريكية الشمالية والجنوبية ، نظير اشتراك سنوى أدناه عشرة دولارات .

ملحوظة (٤) : تعد أمانة الاتحاد ، والاتحادات الأخرى ، لعقد مؤتمر عالمى للفكر والإبداع خلال السنوات القادمة ، لوضع ميثاق جديد للبشرية وحقوق الإنسان ، وتعقد لذلك فى القاهرة وعواصم دول الاتحاد الأخرى ، جلسات مناقشة للمفكرين والمبدعين والعلماء .

رسالة لندن :

« معلَّقة »
لكل راكب فى قطار الأنفاق

فى السنوات الأخيرة ظهرت صرعة جديدة فى قطارات الأنفاق التى تجرى تحت الأرض وتربط لندن بضواحيها . ولكن الصرعة الجديدة لا ترتبط بالسفر أو الإعلان عن بضاعة ، وإنما ترتبط هذه المرة بالشعر وتذوق قصائد الشعراء . فإذا أسعدك الحظ بمقعد فى القطار ، ولاسيما فى ساعات الذروة ، أو كتب عليك الوقوف مثل كثيرين فى تلك الساعات ، حاول أن تنظر فى لوحات الإعلانات المنتشرة فوق المقاعد . وعندئذ سوف تجد بين الإعلانات عن العطور أو التحذير من النشل وخطر قنابل الإرهابيين الأيرلنديين كلمات مطبوعة ببنط كبير وشكل بسيط تدعوك إلى قراءتها . وسوف تجد أيضا أن كل مجموعة من هذه الكلمات داخل الإطار الإعلانى تشكل قصيدة قصيرة ، عليها عنوانها ، وتحتها اسم الشاعر الذى نظمها يوما ما فى التاريخ البعيد أو القريب . بل ستجد أخيرا أن الشعراء أو الشاعرات من الناطقين بالإنجليزية فى أى مكان . فالمهم أنه شعر إنجليزى .

وقد تتبعت هذه الظاهرة فى اكثر من قطار ، وسلحت نفسى بقلم وورق كى انقل بعضها ، حتى افهم الحكاية . وخرجت من هذا التتبع بحصيلة لا بأس بها . ثم تماديت بعد ذلك فاستعلمت عن فكرة المشروع وهدفه ، واشتريت بعض هذه القصائد فى نسخ كالتى تعلق فى القطارات تماما . وبعدها رحت أفكر فى الحكاية كلها .

إليك أولاً نموذجين من هذه المعلقات القصيرة الطريفة ، مع الاعتذار لمعلقاتنا السبع أو العشر الطوال القديمة .

هذه قصيدة بعنوان « سياسى ميت » لشاعر الامبراطورية البريطانية ريدارد كبلنج (١٨٦٥ — ١٩٣٦) كتبها أثناء الحرب العالمية الأولى :

لم أستطع أن أفهم
ولا أنا جرؤت على السرقة .
ولذا درجت على الكذب
حتى أرضى الغوغاء
أما الآن فجميع أكاذيبى
ثبت كذبها
ولابد أن أواجه الذين ذبحتهم .
ترى ، ماذا يجدينى هنا من الحكايا
بين غضب عمال المناجم
والشباب المخدوعين ؟

وهذه قصيدة أخرى لشاعر من عهد ما بعد الامبراطورية يدعى روجر ماكجف (ولد عام ١٩٣٧) وعنوانها « أنا الزعيم » :

أريد أن أكون الزعيم
أريد أن أكون الزعيم
هل يمكن أن أكون الزعيم ؟
هل يمكن ؟ يمكن ؟
هل تعدوننى ؟ تعدوننى ؟
يالفرحتى !
ها أنا أصبحت الزعيم .
فماذا سنفعل ؟

ليست كل القصائد المعلقة فى القطارات من هذا النوع السياسى الحاد ، فهناك قصائد أخرى كثيرة من كل نوع . وهذه إحداها من النوع الساخر على سبيل التغيير . وهى لشاعر مغمور يدعى كيت رايت (ولد عام ١٩٤٤) وعنوانها « ببغاء الجاويش براون » :

كثيرون من رجال الشرطة
يضعون على أكتافهم
أجهزة راديو صغيرة ماكرة .
ولكى يضيعوا الوقت

تراهم يتحدثون فيها عن المرور
ويستمعون إلى الأخبار
وتساعدهم على تخفيض الجرائم
ولكن الجاويش براون
يضع على كتفه
ببغاء أخضر طويل الذيل
وهو يذرع الشارع
جيئة وذهابا .
وكل ما يقوله الببغاء :
من ذا الولد الجميل ؟
ويرد عليه الجاويش براون :
أنا .

ومن الواضح أن هذه المعلقات الثلاث وغيرها تختلف عن معلقاتنا القديمة فى بعض المظاهر الأساسية ، وهى أنها — كما ذكرت — قصيرة ، وليست أفضل ، ولا من أفضل الشعر الإنجليزى بالضرورة ، فضلاً عن ميلها الشديد إلى البساطة فى التعبير ، والوضوح فى المعنى ، والتركيز فى الأداء ، والفكاهة والسخرية فى المواقف . وكل هذه صفات تتطلبها عملية التعليق . فراكب القطار — كما نعرف — لا يملك المقدرة على التركيز أو السباحة فى بحار الخيال والغموض ، وربما يكون — عموما — من اللا مبالين بالشعر ، أو المعتادين على الثرثرة : أو قراء الصحف والمواد الخفيفة . ومع ذلك لا يمنع هذا كله أحيانا من أن يتنبه الراكب إلى القصيدة المعلقة فيقرأها . وعندئذ قد يتبسم ، أو يتلعثم ، أو يغادر القطار .

ماذا يعنى تعليق القصائد بين الإعلانات عن السلع أو الخدمات ؟ هل هى دعاية للشعر والشعراء ؟

هل تشجع المعلقة الراكب العابر — أو حتى الدائم — على التعلق بالشعر أم تجره إلى شراء ديوان صاحبها ، أم تعفيه من طلب الديوان ؟

لعل أول ما يتبادر إلى ذهن المشتغل بالشعر هو أن هذا الفن الجميل يعانى الفقر فى الجمهور .

ولكننا نعرف أن جمهور الشعر أصبح جمهورين منذ ظهور الكتابة والتدوين ، وأن هذا الانقسام لم يكن لمصلحة الشعر . ومع أن جمهور سماع الشعر ازداد زيادة هائلة بعد ظهور وسائل الاتصال الألكترونية ، ولاسيما الراديو ، فلم يزد جمهور قراءة الشعر كثيراً وأصبح الذين يسمعون عن شكسبير أو المتنبى أكثر من الذين يقرأون شعر الشاعرين ، أو يقتنون قصائدهما ، بالشراء أو الاستعارة من المكتبات العامة . وأبلغ دليل على هذا هو شكوى الناشرين وأمناء المكتبات فى أوربا وأمريكا من ضآلة حصيلة توزيع دواوين أو استعارتها بوجه عام ، مع أن المدارس مازالت تحرص على إدخال الشعر ضمن المناهج وتحبيبه إلى الأطفال والمراهقين . ولكن هذه الشكوى لا نجدها بصورة حادة إلا فى الغرب ، أى أوربا الغربية وأمريكا ، فى حين أن أوربا الشرقية والكتلة الاشتراكية المتدهورة لم تعودا تدعمان ديوان الشعر المطبوع وتوفرانه للقارىء بكميات كبيرة وأثمان زهيدة . بل إن العالم الثالث ، حيث تزداد الأمية ويتفاقم بؤس الإنسان ، لم يعد يقبل على قراءة الشعر واقتنائه كما كان قبل تحرره من الاستعمار . ومعنى هذا كله أن سوق قراءة الشعر ، أو شراء منتجاته بمعنى أدق ، تدهورت فى الربع الأخير من القرن على الأقل

والشعر كغيره من منتجات الأدب فى حاجة إلى دعاية وإعلام بالطبع ، ولاسيما فى عصرنا هذا الذى لم يعد الناس يقبلون فيه على حفظ القصائد وتداولها عن طريق الرواية الشفهية . وإذا كان شكسبير والمتنبى لا يحتاجان إلى دعاية فكبت رايت وروجر ماكجف اللذين قرأنا قصيدتيهما قبل قليل يحتاجان إلى كثير من الدعاية والإعلام . ولكن أين نوجه هذه الدعاية وذلك الإعلام ؟ الجواب الطبيعى والاقتصادى أيضا هو أن نوجههما وسط الجمهور المحتمل ، أى الذى يمكن إغراؤه والتأثير على عاداته فى القراءة . وإذا نحن تأملنا فى جمهور القطارات أو غيرها من وسائل المواصلات العامة لوجدناه من العمومية بحيث لا يمكن تحقيق الجدوى من الحملة الإعلانية أو الإعلامية . أما إذا أخذنا جمهور المدارس والجامعات والمكتبات ، فهذا هو الجمهور المحتمل أو القابل للتأثير .

لعلنا أيضا نلاحظ أن نفسية راكب القطار العادى غير المتأدب أو غير المحب للشعر مستعدة لتقبل الإعلان عموما . ولكن إذا وضعنا له قصيدة بين إعلانات الصابون وعلاج الصلع فسوف ينصرف عن القصيدة بسرعة إلى التركيز على الإعلانات الأخرى . وحتى لو قرأ القصيدة إلى النهاية فليس معنى هذا أنه سينزل من القطار ويشترى ديوانا من الشعر . بل إذا تصادف أن نجحت المعلقة فى استحالته فليس من المنتظر أن يترجم الاستحالة العابرة إلى شراء فعلى ، لأن الشراء معناه المال ، والمال لم يعد يتوافر بسهولة أمام ارتفاع أثمان الكتب الجديدة ، ومنها دواوين الشعر التى يتراوح ثمن الواحد منها اليوم فى بريطانيا بين ستة وعشرة جنيهات استرلينية .

ما الهدف إذن من شعر قطارات الأنفاق كما يسميه الشعار المثبت على كل قصيدة معلقة ؟

شغلنى هذا السؤال فاستعلمت من هيئة المواصلات . ودلتنى الهيئة على سيدة اقترحت فكرة المشروع وتابعته حتى تحقق . وقبل

ان أتصل بصاحبة الفكرة ، واسمها جوديث تشيرناك ، علمت من الهيئة المذكورة أن المشروع بدأ عام ١٩٨٦ ، وأنها قدمت له ٤٠٠٠ مساحة إعلانية فى قطاراتها مجانا لتعليق القصائد المرشحة . ولما اتصلت بالسيدة تشيرناك تبين لى من حديثى التليفونى معها انها روائية عاشت فى نيويورك سنين عدة ، ونقلت الفكرة من هناك ، ثم أقنعت بها « جمعية الشعر » فى لندن . وهكذا بدأ المشروع على أساس تقديم ألوان من شعر الماضى والحاضر فى تراث اللغة الإنجليزية إلى الجمهور العريض بطريقة بسيطة وظريفة . وبعد حديث ودى ومناقشة جدية أرسلت لى السيدة مظروفا به معلومات كثيرة عن المشروع .

ولكن أهم شىء بالطبع أن تتوافر الحماسة والجدية اللازمتين لإنجاح أى مشروع وتحقيق أى فكرة . وأساس هذه وتلك هو فتح نافذة جماهيرية عريضة على الشعر الذى لم يبق له سوى الديوان المطبوع ، والنشر النادر فى الصحف ، والندوات ذات الجمهور المتناقص .

الهدف إذن انتشال الشعر من أزمة الجمهور الخاص الذى يضيق باستمرار ، وتحبيبه إلى الناس الذين طغت عليهم مادية الحياة فلم تترك لهم واحة روحية يلجئون إليها . وهذه أيضا هى مهمة « جمعية الشعر » التى تأسست فى لندن منذ سنوات عديدة . وبالتعاون معها ، ولاسيما فى اختيار نصوص المعلقات ، أو الملصقات بمعنى آخر ، تتمنى السيدة تشيرناك أن ينتشر الشعر ويصبح فنا شعبيا مثلما بدأ .

ومنذ بدأ المشروع ظهرت بوادر نجاحه كما تعتقد صاحبة فكرته . فقد تكاثر عدد المشتركين فيه ، أى الذين يساهمون بشراء نسخ من الملصقات المعلقات . ومن هؤلاء مدارس ومكتبات عامة ومستشفيات وسجون . وارتفع رقم انتاج القصائد وطباعتها على الورق المقوى من ألف ملصق إلى ثلاثة آلاف على مدى أربع سنوات . كما تلقى المشروع إعانات مالية من جهات كثيرة معنية مثل مجلس الفنون والمجلس البريطانى . ويتولى المجلس الأخير توزيع الملصقات فى أكثر من ٥٠ دولة له نشاط بها . ويقوم طلاب كلية لندن للطباعة بتصميم الملصقات وتجهيزها للطبع . وبذلك تخف نفقات إنتاجها . ولكن الأهم من هذا وذاك أن العدوى انتقلت إلى بلاد أخرى غير بريطانيا . فقد ظهر مشروع مماثل فى قطارات الضواحى بمدينة دبلن الأيرلندية ، ثم ظهر مشروع ثالث مشابه بمدينة شتوتجارت الألمانية . والبقية تأتى !

لا أحد يكره الخير للشعر على أى حال . ولكن تظل قضية أزمة الشعر فى العالم كله اليوم أعمق من هذا كله . فمن الملاحظ أن ساحة الشعر العالمية بدأت تخلو — إن لم تكن خلت بالفعل — من الشعراء ذوى الموهبة الكبيرة . وخلو ساحة الشعر من مثل هؤلاء الموهوبين معناه الإعلان عن الماضى ، وتذكرة الناس بفرسان الساحة القدامى ، حتى يظهر فارس جديد . وما يميت الشعر ويحييه هو الشعراء أنفسهم . فإذا وهنوا وشاخوا وكرروا ما سبق قوله فما على محبى الشعر من سبيل سوى أن يذكروا الناس بالشعر ، كما فعلت صاحبة فكرة هذه الصرعة الجديدة . ولكن ما فعلته شىء وخلو ساحة الشعر شىء آخر . وليس معنى هذا أننى يائس أو متشائم . وإنما معناه أن أذكر الناس أيضا بأزمة الشعر الراهنة .

لندن : على شلش

عام رامبو

بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة الشاعر الفرنسى ارتور رامبو ١٨٥٤ — ١٨٩١ ، يقام طوال العام عدد من الاحتفالات الثقافية واللقاءات الشعرية كما من المنتظر أن يصدر خلال العام ، عدد من الكتب حول رامبو من تأليف الان بورير ، أكبر المتخصصين الفرنسيين فى حياة وأعمال رامبو ، منها : (رامبو العربى) عن دار ساى ، و (رامبو فى ساعة الفرار) عن دار جاليمار ، و (آرتور رامبو أعماله وحياته) . وتنظم فى شهر سبتمبر القادم أمسية حول رامبو فى مركز جورج بومبيدو يحضرها شعراء من العالم أجمع ، تتوجه بعد ذلك إلى شارلفيل ميزيير مسقط رأس رامبو ، ثم إلى قبرص وعدن . كذلك يقيم متحف اورسيه معرضا بعنوان (ارتور رامبو : رسوم ووثائق) ، وذلك فى شهر اكتوبر القادم .

وقد أقام معهد العالم العربى معرضا افتتح فى ٢٩ يناير الماضى بعنوان : (رامبو فى عدن) .

وكان ارتور رامبو قد وصل إلى باريس قادما من قريته فى السابعة عشرة من عمره ، حيث نشر « المركب الثمل » وقدم شعراً يستند إلى نخازج الكلمة والمعنى . وكانت تربطه صداقة عاطفية مع الشاعر فرلين ، انتهت بإطلاق الأخير النار على رامبو . وتحت تأثير صدمة هذا الحادث ، كتب رامبو أشعاراً نثرية بعنوان (فصل فى الجحيم) عام ١٨٧٣ ، حيث عبر عن نوع من « الهذيان الشعرى » . وفى سن العشرين توقف رامبو تماما عن كتابة الشعر ، ليندفع نحو حياة الترحال والتنقل كجندى ، ثم كهارب من الجندية ، وأخيرا كمهرب أسلحة فى جزيرة جاوة ، ثم فى هرارى بالحبشة . وفى عام ١٨٨٦ صدر ديوان أشعاره الحرة غير الموزونة « الإشراقات » . وأسلم رامبو الروح فى مستشفى مدينة مارسليا بجنوب فرنسا فى عام

١٨٩١ ، فى الوقت الذى بدأت فيه أشعاره تلقى اعترافاً وتقديراً ، بوصفها علامة كبرى من علامات الاتجاه الرمزى الجديد ، ذلك الاتجاه الذى كان الشاعر الفرنسى بودلير ، واحداً من أهم من مؤسسيه .

أثرت أعمال رامبو الشعرية ، وحياته المليئة بالرفض والتمرد ، التى تحيطها هالة أسطورية تأثير عميقا فى الشعر الأوربى الحديث . أغرى السورياليين بأن يتخذوها نموذجا لهم ، وكان لها تأثير كبير كذلك على أشعار وأعمال مجموعة السيرياليين المصريين ، وقد ترجم الفنان الشاعر رمسيس يونان فى عام ١٩٤٩ « فصل فى الجحيم » إلى العربية ، كما أنه يعد أحد المصادر غير المباشرة لحركة الشعر الحر التى بدأت فى الوطن العربى فى الأربعينيات . وقد حاول الشاعر بدر شاكر السياب ترجمة بعض أشعار رامبو عن نسخة انجليزية مترجمة . كذلك ترجمت أعمال

أخرى للشاعر رامبو إلى العربية والهمت أعماله شعراء عرباً ، كما تعرّض العديد من الدراسات النقدية لأعماله الشعرية ، مؤكدة على تأثيره على الشعر العربى الحديث . ويمكن أن نذكر هنا ، الكتاب الذى أصدرته (دار الهلال) فى أوائل السبعينيات « حياة رامبو وشعره » بقلم « صدقى اسماعيل » ، ولعله كان أول كتاب يصدر عن الشاعر الفرنسى الكبير فى المكتبة العربية .

كما نذكر أيضا الترجمة التى قام بها « رمسيس يونان » ، وقدم لها « مجدى وهبة » ، ونشرتها (دار التنوير) ببيروت عام ١٩٨٣ ، لعمل من أهم آثار « رامبو » الشعرية واشهرها ، وهو (فصل فى الجحيم) . وكذلك نذكر الكتاب الذى تُرجم عنه فى (بغداد) عام ١٩٧٨ ، متضمنا ترجمات لأهم أعماله وقام بها خليل خورى ونُشرت تحت عنوان (رامبو حياته وشعره) ، وضم ترجمات لـ : فصل فى الجحيم — إشراقات — المركب السكران ، وقصائد أخرى قصيرة ، مع مقدمة .

وعلى نحو ما احتفت المكتبة العربية بآثار « رامبو » ، نرجو أن تكون مشاركة الشعراء والنقاد والمثقفين العرب فى عام « رامبو » حاضره وفاعله ضافية وجدول تاريخى عن حياة الشاعر . على مختلف المستويات .

وفى إطار احتفالات الفرنسيين بالذكرى السنوية لوفاة رامبو ينظم مركز الإبداع والبحث والثقافات فى مدينة جرونوبل بفرنسا رحلة طويلة يقوم فيها جمع من الشعراء الفرنسيين والأجانب بالسير فى الطريق الذى قطعه رامبو من مدينة شارل فيل وهى مسقط رأسه إلى مدينة عدن مروراً بباريس ومرسيليا وقبرص والاسكندرية وهرر ، عائدين بعد ذلك إلى مرسيليا حيث مات .

يشارك فى هذه المسيرة الطويلة من الشعراء الفرنسيين جاك داراسى ، والان جوفروا ، وبرنار نويل ، وسيرج سوترو ، وأندريه فالنتير ، ونيكول بونتشارا ، وميشيل دوجى . ومن الشعراء الأجانب أوكتافيو باز ، وإيليش ، وفارجاس لوسا ، وماكوتو أوكا ، ومن الشعراء العرب ادونيس ، وسعدى يوسف . فى الاسكندرية التى تصلها قافلة الشعراء فى مساء الرابع والعشرين من أكتوبر القادم فتقام أمسية شعرية يشرف على تنظيمها الشاعر أحمد عبد المعطى

حجازى وزميله الشاعر الفرنسى (جاك لاكاريير) ، ويشارك فيها عدد من الشعراء المصريين إلى جانب زملائهم العرب والأجانب والفرنسيين ، ومن المنتظر أن يحضر هذه الأمسية السيد فاروق حسنى وزير الثقافة . وسوف تقوم « إبداع » بنشر مختارات من النصوص التى ستلقى فى أمسية الاسكندرية .

سوف ينتهز الشعراء فرصة اجتماعهم فى الاسكندرية لزيارة منزل الشاعر قسطنطين كفافيس الذى تحول إلى متحف يضم مخلفاته ، وسوف يجتمعون بالهيئة المشرفة على إعادة بناء مكتبة الاسكندرية القديمة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جائزة رامبو

حين يُذكر الشاعر الفرنسى الشهير « آرثور رامبو » ، يُذكر النبوغ المبكر وتذكر العبقرية الفتيّة النادرة . فقد أنجز « رامبو » كل أعماله الشعرية الكبرى وهو بعد فى صباه ، بين الرابعة عشرة والثامنة عشرة من عمره . وتنتهز « إبداع » فرصة احتفال شعراء العالم بالذكرى المئوية الأولى لوفاة « رامبو » ، لكى تدعو البراعم الشعرية من فتيان مصر وفتياتها ، إلى الاشتراك بقصائدهم فى مسابقة : (جائزة رامبو) ، وسوف ينضم صاحب النص الفائز ، إلى أعضاء الوفد المصرى الذى سيحيى مهرجان « رامبو » مع شعراء العالم فى الاسكندرية ، من الرابع والعشرين إلى السادس والعشرين من أكتوبر ١٩٩١ ، وسيمنح مكافأة رمزية قدرها مائة جنيه مصرى ، وهدية مكونة من مجموعة دواوين شعرية مصرية وعربية من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شـــروط المســـابقة

١ — لا يزيد عُمْر المشترك عن عشرين عاماً .
٢ — لا يكون النصّ المرسل قد سبق نشره .
٣ — يحق لكل مشترك ان يتقدم باكثر من قصيدة .
٤ — تُقبل النصوص المكتوبة على النمط التقليدى ، او على نمط الشعر الحر ، أو على نمط قصيدة النثر ، فالمقياس الأوحد هو الجودة والمستوى الرفيع .
٥ — لا يشترط ان تكون القصيدة عن « رامبو » .
٦ — آخر موعد لتلقى الرسائل ، هو نهاية اغسطس ١٩٩١ .

ملحوظة : تُرسل القصائد باسم « حسن طلب » المشرف على المسابقة ، بعنوان مجلة « إبداع » : ٢٧ شارع « عبد الخالق ثروت » الدور الخامس ، ص.ب. (٦٢٦) . القاهرة .

عصر الاكتشافات

تشهد الحياة الثقافية الاسبانية ازدهارا كبيرا يزداد يوما بعد يوم ، انعكاسا للروح الديموقراطية التى تتميز بها الحياة الأسبانية خلال العقد الأخير ، والاهتمام المتزايد من جانب المثقفين والمبدعين الأسبان بتأكيد هويتهم ، خاصة بعد انضمام أسبانيا إلى المجموعة الأوروبية التى ستحتفل العام القادم ١٩٩٢ بإتمام وحدتها ، وإعلان مدريد عاصمة أسبانيا ، عاصمة ثقافية لأوروبا الموحدة .

ولا يكاد يمر يوم إلا وتصدر المطابع المجموعات القصصية والشعرية والدراسات النقدية الجديدة ، أو تقام معارض للفنون التشكيلية أو العروض المسرحية والسينمائية .

ونشير هنا إلى حدثين ثقافيين مهمين آخرين ، ستشهدهما أسبانيا عام ١٩٩٢ ، أولهما المعرض العالمى « اكسبو ٩٢ » الذى سيقام فى اشبيلية فى الجنوب الأسبانى فى إطار برنامج الاندلس ١٩٩٢ ، وهو البرنامج الذى يحتفل فيه العالم مع أسبانيا باكتشاف أمريكا أو العالم الجديد عام ١٤٩٢ . ويقام المعرض تحت عنوان « **عصرالاكتشافات** » وهو معرض ثقافى فى جوهره ، ستشارك فيه كل دول العالم بهدف إبراز الإنجازات الحضارية البشرية إلى نهاية القرن العشرين . وسوف تشارك مصر فى هذا المعرض تحت عنوان « **مصر صانعة الحضارة ، المحافظة عليها ، المضيفة إليها** » .

وثانيهما : الأوليمبياد الثقافى الذى سيصاحب دورة الألعاب الأوليمبية التى ستقام فى برشلونه (شرق اسبانيا) فى صيف ١٩٩٢ ، وسوف يكون أحد مجالات تركيز هذا الأوليمبياد الثقافى ، مجال التشابه الثقافى والاجتماعى فى حوض البحر المتوسط .

وهكذا يجتمع فى أسبانيا العام القادم ثلاث مناسبات ثقافية هامة ، هى الاحتفال بإعلان مدريد عاصمة ثقافية لأوروبا ، فى مدريد ، ومرور ٥٠٠ عام على اكتشاف أمريكا فى

أشبيليـة ، والأوليمبياد الثقـافى فى برشلونة .

وهـذا يـوضـح مـدى الاهتمـام بـالجـوانب الثقـافيـة فى الحيـاة الاسبـانيـة ، وهـو مـا ينعكس كمـا أسلفنا على نشاط حركة النشر ، وكثرة المجـلات الثقـافيـة ، والمعـارض ، والعروض الفنية ...

وقد صدر مؤخراً ديوان (المدخل الـوحيـد) للشـاعـر (دييجـو دونثل » ، الحائز على جائزة أدونيس لعام ١٩٩١ . والقارىء يجد نفسه منـذ الصفحات الأولى أمـام شاعـر يصبـو إلى تحقيق ذاتـه فى نطـاق الصفـاء المطلق ، ينتظـر عـلى هـذا الجـانب من الحياة أن تـأتى الروح لتنتـزعـه . إن « دونثـل » من بـين الشعراء الجدد المحدثين يجاهد لكى يحقق هدفه ، ويحصل على ما يريده : الامتزاج التام بين العناصر الحيوية والروحية ، فالروح والجسد وحدتان متـلاحمتان . الجسـد نفحـة إلـه ، والروح هى ذات هذا الإله التى تتجلى فى الإنسان . ويدور النص عند هذا الشاعر الشاب فى مجال مقدس حيث يتوحد كل شىء ، ويلجأ هذا الديوان إلى استعارات أساسية ورموز خاصة بـالتصـوف الأسبـانى ، لكن هـذا لا يمنـع الشـاعـر من التعبـير عن مفاهيمه الخاصة ، وأسلوبه المتميز ، إذ يحاول اكتشاف ذاته ، والتصالح مع المطلق وصولاً إلى تحقيق الوجود فيما وراء الموت .

وتأتى أهمية هذا الديـوان الذى يقع فى اثنتين وسبعـين صفحـة ، من أنه يحرك مياه الشعر الهادئة بإعادة مفـاهيم كالـروح والجسد ، والمـوت والإدراك ، من خـلال لغـة مشعـة صافية ، فإذا بنا نجد أنفسنا أمـام شاعر صوفى معاصر لا يرتدى أزياء المتصـوفة القـدمـاء ولا يبـدو عـلى شاكلتهم .

وتشهد المكتبات الأسبانية أيضا دراسـة قيمة عن الشـاعـر العظيم « روبن داريو » (نيكاراجوا) بقلم شـاعـر اسبـانى عظيم آخـر ، هـو « خوان رامون خيمينيث » . وتأتى هذه الدراسـة فى الحقيقة فى الـوقت المناسب ، من أجل أعـادة اكتشاف شـاعـر نيكـاراجـوا الكبـير « روبن داريـو » ، ذلك أن إعـادة اكتشاف أهمية هذا الشـاعر أصبحت اليوم أمـراً واقعا وحتميـا ، أخرجتـه من غياهب النسيان ، ومؤامرات الجحود والإنكار .

ويـعـود الفضـل فى رد اعتبـار « روبن داريو » إلى بعض الشعراء والنقاد المعاصرين الذين ردوا فى ذات الوقت الاعتبار إلى تيـار الحداثـة فى الشعـر الأسبانى . فنحن نجـد أن جميع شعراء جيل ٢٧ ، تقريبا ، قد ظلوا على وفائهم لداريو على الرغم من الاختلافات الفنية بينهم ، وبينه ، وخير مثال على ذلك الشـاعـر الكبـير « لوركا » الـذى كان قـد اشترك فى تكريم لروبن داريو ، مع شاعر شيلى الـعظيم « بـابلـو نيـرودا » ، فى (برينس ايرس) .

لكن هذا ، على أية حال ، لم يمنع جيل ٢٧ من اتخاذ موقف رافض لتيار الحـداثة الـذى كـان داريـو أحـد مؤسسيـه . أما فيمـا يخص خوان رامون خيمينيث ، فعلى الـرغم من انفصاله عن تيار الحداثـة ، إلاّ أن تأثير داريـو يبدو واضحـا جليا فى معظم أعمـالـه وخـاصـة فى ديـوان (يوميات شـاعر حـديث الزواج) . وقـد ظل « خيمينيث » عـلى وفـائـه لشاعر نيكاراجوا الكبير الذى كان أول من أخذ بيـده ، وقـدّمـه للجمهـور والنقـاد ، حاول أن ينشر كتـابه عن روبـن داريـو عـام ١٩٢٣ ، لكن الظروف حالت دون ذلك ، آنذاك .

ويحتوى هذا الكتاب على خطابات متبادلة بين داريو وخيمينيث ، وأشعاراً لخيمينيث مهداة إلى داريو ، وصفحات من النقد لأعماله بالاضافة إلى ملحق وثائقى كامل لأعماله . والحقيقة أن الكتاب يعد تأريخا رائعا للإعجاب الفنى والصداقة التى ربطت بين الشاعرين .

يرى « خيمينيث » أن قيمة « داريو » الحقيقية تكمن فى إحساسه بأعماق الأشياء ، وفى الجانب « الوثنى » فى شعره ، رغم كونه شاعر « كل ما هو مقدس » ، الذى تغنى بكل أنغام العالم . هكذا يرى خيمينيث ، روبن داريو (أبا تيار الحداثة فى الشعر الأسبانى) ويعد هذا الكتاب ، بفضل الوثائق والشهادات التى يحويها ، من أهم المراجع التى ينبغى على كل مهتم بتيار الحداثة فى الشعر الأسبانى خاصة ، والشعر عامة ، أن يقرأه ، وهو من جهة أخرى لقاء مهم بين شاعرين كبيرين ، حفر نفسه بعمق فى ذاكرة خوان رامون خيمينيث الذى ظل دائما على وفائه تجاه أستاذه .

الرسم على الزجاج :

ونتوقف عند معرض ذى دلالة هامة على عودة الاهتمام بالرسم على الزجاج فى أسبانيا بعد سنوات طويلة من النسيان والإهمال ، حتى أصبح يعد من آثار الماضى البعيد . لكن الاهتمام بهذا الفن عاد للازدهار فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، فى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وبريطانيا وبلجيكا ثم أسبانيا .

فى مدريد ، هناك أتيليه شهير هو اتيليهم "ميجان الذى أسسه عام ١٨٦٠ ، أخوان فرنسيان ، وكان يضم فى بداية القرن الحالى سبعين عاملاً ، أما اليوم فلا يضم سوى ستة عمال . كما كانت أسوأ الفترات التى مرت بهذا الأتيليه فترة الجمهورية الثانية ، والحرب الأهلية ، ذلك أن الكنيسة كانت هى المستهلك والمشترى الأساسى للزجاج الملون . ومع فترة حكم فرانكو ، وإعادة ترميم الكنائس ، عاد لهذا الأتيله شىء من نشاطه ، لكنه لم يصل أبدا إلى مجده السابق خلال فترة تيار الحداثة .

المسئول اليوم عن هذا الأتيليه ، يقول إن الزبائن الأساسيين اليوم هم الكنيسة والادارات الحكومية والبنوك ، ثم بدأت الطبقة الوسطى العليا مؤخرا فى الاستعانة بهذا الفن لتزيين بيوتها . لكنه يقول ايضا ، انه لا تزال هناك بعض الأفكار المسبقة المرتبطة بهذا الفن والتى ترى أن وضع نافذة زجاجية ملونة فى غرفة الطعام مثلاً ، يجعلها تبدو ككنيسة .

ويذهب أحد الذين تخصصوا فى هذا النوع من الفن (الزجاج المعشق) وقد أمضى فيه حوالى ثلاثة وثلاثين عاما ، إلى أن تلوين الزجاج ، عملية طويلة ومعقدة وغاية فى الصعوبة ، وأنه يفضل رسم المناظر الطبيعية على غيرها ، كما يذهب إلى انه أصبح من الصعوبة بمكان كبير العثور الآن على مساعدين يمكنهم تعلم هذه المهنة ، وتنفيذ ما يريده الفنان ، ومن ثم فهو يتوقع - متشائما - أن هذا الفن - رغم ما يشهده من ازدهار - الآن - مهدد بالانقراض والزوال .

وفى برشلونة يوجد مركز مهم لهذا الفن ، الذى يمتزج فيه الفن بالصناعة ، وتقول مديرة هذا المركز « إننا نجاهد لكى نقنع الذوق المعاصر بهذا الفن ، ذلك أن كثيرين من الأسبان لايدركون أهميته وجماله » .

وفى هذا المركز يمكن تعلم كيفية المزاوجة بين الأساليب التقليدية ، والرؤى المعاصرة ، من أجل اجتذاب الذوق الحديث ، وكيف يمكن الانتفاع بكل ما هو جديد من أجل تنمية الفكر وتعميق الإبداع . وهناك من يرى من كبار الفنانين الأسبان أن المشكلة التى تواجه هذا الفن هى أنه اقتصر على الأساليب القديمة دون أن يحاول تعلم لغة العصر . ومن هؤلاء « **كارلوس مونيوث** » الذى صب اهتمامه على الحوار المستمر بين المادة وتشكيلها ، واعتبار « النافذة الملونة » وسيلة تعبير شخصية . وهذا ما يراه أيضا آخرون أمثال الرسام والنحات « **جارثيا ثوردو** » الذى يرى أن الرسم على النوافذ الزجاجية أساس مثالى للتعبير الفنى .

بلا أساطير :

وافتتح فى مدريد أيضا معرض أعمال الرسام الأشبيلى **بالدس ليال** بمناسبة مرور ٣٠٠ عام على وفاته ، وذلك تحت عنوان (بالدس ليال : بلا أساطير) .

ويعد **بالدس ليال** من أكثر الرسامين غير المعروفين لدى الناس ؛ ذلك أنه عرف فقط بلوحاته الجنائزية التى رسمها لمستشفى (سانتا كاريداد) فى أشبيلية . ويضم المعرض ثمانين لوحة تم ترميمها خلال السنوات الخمس الماضية ، إذ كانت أعماله قد أهملت وتعرضت للتلف بسبب عدم تقدير أهمية هذا الفنان فى الماضى .

وتعبر اللوحات التى عرضت عن امتداد الإنتاج الفنى لهذا الرسام منذ عام ١٦٤٥ حتى وفاته فى عام ١٦٩٠ مما يساعد فى التعرف على مقدرته الإبداعية وإسهامه فى حركة الباروك فى الفن الأسبانى .

رسم **بالدس ليال** أعماله الأولى فى قرطبة ، حيث كان قد استقر بها عام ١٦٤٧ . وتتميز هذه الأعمال بالتعبير القوى الذى لا يخلو أحيانا من خشونة نجح فى التخلص منها فيما بعد . عاد **بالدس ليال** إلى مسقط رأسه أشبيلية عام ١٦٥٦ ، وكان لعودته إلى مدرسته الأصلية الفضل فى إضفاء الرقة على خطوطه ، وتميزت لوحاته حينئذ برقة درجات الألوان ، ومنها اللوحات التى رسمها لدير (**سان خيرونيمو**) بأشبيلية ، والتى كانت قد تفرقت فى عدة متاحف فى العالم وتم استعادتها بمناسبة إقامة هذا المعرض .

ويرى نقاد الفن أن رسم **بالدس ليال** تميز بالإتقان منذ ١٦٦٠ ، وبلغ قمة نضجه من خلال سلاسة ريشته وإحساسه الرائع بالألوان ، كما تعكس لوحاته أيضا مزاجه الحاد ، ويعدون هذه الفترة قمة النضج الفنى له ، والذى بدا واضحا فى لوحاته التى تعكس تأملة العميق فى الحياة ، والزهد فيها ، وإيمانه بعدم جدوى تكديس الثروة ، أو جمع المال ، والانغماس فى الملذات والاستمتاع بها ، ومن ثم يبدو أن الطريق الوحيد للخلاص عنده ، هو الصلاة والتوبة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وترجع أهم أعماله إلى الفترة ما بين ١٦٧٠ ، وحتى وفاته ، وخاصة لوحتى (الموت) و (يوم الحساب) ، حيث تجسد قمة الدراما فى الرؤى الجنائزية فى تاريخ الفن كله . وكانت تلك اللوحات هى السبب فى نسج أسطورة حول الرسام ، والنظر إليه باعتباره شخصا عصابيا ، يشتهى الموت ، تهجس له نفسه بكل ما هو بشع وكريه . ولكن الحقيقة أن بالدس ليال لم يكن هاجسه الموت أو البشاعة ، بل لعل أكثر ما كان يشغل باله ، هو القدرة على أن يظل حيا ، وأن يحل مشاكله الاقتصادية التى كانت تمسك بخناقه ، وتمثل له مشكلة مستعصية الحل .

إن تأمل مجموعة اللوحات التى يضمها هذا المعرض المتميز ، تعتبر دراسة كاملة فى الحقيقة ، للتطور الفنى الثرى الذى يتميز به هذا الفنان الذى ظلم كثيراً ، لكنه بعد ٣٠٠ عام ، يعود مرة أخرى لكى ينفض الغبار من حوله ، وعن أعماله .

مدريد : د . أحمد على مرسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة دبلن :

علاقات العرب الحضارية بعاصمة أوربا الثقافية

مما تجزع له النفس حقا، أن الكثير من المثقفين العرب أنفسهم لا يكاد أن يعرف شيئا عن جمهورية آيرلنده، اللهم إلا تلك الأخبار المبتورة التى تذيعها وسائل الإعلام (أى إعلام ؟!) عن وكالات الأنباء الغربية حول الصراعات فى شمال تلك الجزيرة، والعنف الدموى الذى تلجأ إليه جماعة الـ (IRA) لتوحيد الجزيرة بالقوة وطرد بقايا الحكم الإنجليزى من شطرها الشمالى، وجماعة العنف المقابل لذلك هناك، وهى التى تسعى بدورها إلى استخدام الإرهاب والتخريب للإبقاء على الحكم البريطانى فى محافظة (آلستر ulster) الشمالية، والتى عاصمتها بلفاست، حيث مشهد ذلك الصراع الدامى .. ولعل هذا الصراع المأساوى فى شمال الجزيرة التى لا يزيد سكانها عن الخمسة ملايين (ثلاثة ونصف منهم فى الجمهورية المستقلة الواقعة فى الجنوب والتى عاصمتها «دبلن»، عاصمة أوربا الثقافية لهذا العام (١٩٩١) وقرابة المليون ونصف فى محافظة «آلستر» الشمالية، التابعة لبريطانيا حتى يومنا هذا) أقول لعل لهذا الصراع المأساوى دورا فى اختزال ميزانية احتفالات «دبلن»، بوصفها عاصمة ثقافية لأوربا فى هذا العام، إلى ثلاثة ملايين ونصف مليون جنيه آيرلندى (الجنيه الاسترلينى يزيد عليه بما قيمة عشرة فى المائة، شأن المارك الألمانى بالنسبة للخولدن الهولندى)، بينما بلغت ميزانية «جلاسجو»، عاصمة أوربا الثقافية للعام الماضى أربعة عشر مليون جنيه إسترلينى .. فليست الأسباب الاقتصادية وحدها، وفى مقدمتها انكماش حجم الاستثمارات وازدياد نسبة البطالة، ومن ثم أعباء الميزانية العامة هى التى أدت إلى هذا التقتير فى الإنفاق القومى الآيرلندى على عاصمة الجمهورية الجنوبية فى هذه المناسبة الجليلة، فمهما بلغت المشكلات المادية لهذه الجمهورية التى استقلت منذ قرابة سبعين عاما، إلا أن لخصوصية إشكاليتها المعاصرة دورا

هاما ، بل بالغ الأهمية فى هذا الفتور النسبى بإزاء الإنفاق الرسمى وغير الرسمى على عاصمة الجمهورية فى هذه المناسبة ، التى لا شك فى أن أية مدينة أوربية تفخر وتفاخر بها .. وعلة ذلك تكمن فيما لن يصدقه أى قارىء عربى : أن العام الحالى (١٩٩١) يتصادف أن يلتقى فى الوقت ذاته بالذكرى الخامسة والسبعين لثورة الشعب الآيرلندى على الاستعمار البريطانى ، الذى دام فى الجزيرة كلها على مدى أربعة قرون ، وكان مثالا فى البشاعة التى أدت من بين ما أدت إليه ، إلى ما كاد أن يقارب محو اللغة الآيرلندية الأصلية فى الجزيرة ، والتى لا يكاد أن يجيدها اليوم إلا قرابة الخمسة بالمائة من مجموع شعب الجمهورية المستقلة فى الجنوب ، بينما يفهمها بالكاد قرابة الربع منه ، وإن تعامل باللغة الإنجليزية فى حياته اليومية ..

نحن بالطبع ـ هنا فى مصر والعالم العربى ـ لا نستطيع أن نفهم كيف تكون الذكرى الخامسة والسبعون للثورة على هذا الاستعمار الأجنبى الماحق عاملا معوقا للاحتفال بعاصمة جمهورية آيرلندة المستقلة عاصمة ثقافية لأوربا فى هذا العام .. علة ذلك أن الـ (IRA) وهو ما يدعى الجيش الجمهورى الآيرلندى الذى لجأ فى العقود الأخيرة إلى العنف الدموى بغرض ترويع الحكم البريطانى فى شمال الجزيرة وحثه على مغادرتها بافتعال حوادث الإرهاب البغيضة ضد المواطنين الأبرياء ، كان يشكل فى بداية القرن فرعا من حزب (**الشين فين** Shen Fein) ، وترجمته عن الآيرلندية (نحن أنفسنا) ، ذلك الحزب الذى دعا آنذاك إلى الاستقلال عن بريطانيا ، ونادى بالثورة على المستعمر الإنجليزى ، كما شارك فى تنظيم ما أصبح يدعى اليوم فى جمهورية آيرلنده انتفاضة عام ١٩١٦ (The upeisingol 1916) .. هذه الثورة الشعبية التى أنزلت اليوم إلى مستوى (**الانتفاضة**) بسبب ما صارت ترتبط به من مآسى إرهاب الـ (IRA) ، قد واكبت الثورة المصرية على نفس المستعمر فى ١٩١٩ ، وإن كان القمع الدموى لكليهما من جانب المستعمر نفسه لم يحجب الاستقلال فى النهاية عن كل من سلطنة مصر ـ آنذاك ـ وجمهورية آيرلنده بعاصمتها (**دبلن**)

أما الأدب الآيرلندى المدون بلغة بلاده القومية ، والذى مازال يصارع الفناء ويحاول أن يؤكد وجوده فى بلاده أولاً قبل أن يفرض الاعتراف به فى العالم الخارجى ، فمدى معرفتنا به تبلغ الصفر أو تكاد .. أما الأسباب التى أدت إلى تدهور اللغة الآيرلندية ، ومن ثم أدبها المدون بها ، فترجع بالدرجة الأولى إلى المجاعة المهولة التى أصابت الشعب الآيرلندى المكون فى غالبيته من الفلاحين الفقراء فى منتصف القرن الماضى والتى أودت بحياة المليون منهم ، وادت إلى هجرة مليون آخر ، أو ما يزيد على ذلك ، عبر الأطلنطى إلى امريكا خاصة ، وإلى سائر أنحاء **المسكونة ، حتى ليبدو ان مصر هى الاخرى جاءها بعض منهم واستوطنوها ، وان احدهم ، لعله المستر « فينى » ،** قد انشأ حى الدقى فى القاهرة على غرار ضاحية « دوكى » Dalkey الملحقة بمحافظة (دبلن) .. ولما كانت لغة البلاد ـ الآيرلندية ـ والثقافية القومية المرتبطة بها ، ولا سيما أساطيرها الشعبية التى ألهمت ـ من بين ما ألهمت ـ عبقرية الشاعر « ييتس» ، منذ أن أصبح كاتبا فى الثالثة والعشرين من عمره ، هى التى كانت تحملها تلك الجموع الغفيرة من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقراء الفلاحين الذين قضت عليهم المجاعة بالموت ، أو دفعتهم إلى الهجرة من البلاد .. فقد كانت تلك المجاعة الكريهة هى العامل المادى الذى أدى إلى هذه الكارثة الثقافية والمجاعة اللغوية والأدبية .. فليس من العجيب إذن أن يكون تشجيع الأدب المدون باللغة الآيرلندية تأليفا أو ترجمة إليها عن الروائع العالمية يمثل فقرة من الفقرات الرئيسية فى مهرجان (دبلن) كعاصمة ثقافية لأوربا فى العام الحالى .. فسوف يحتفل بالفعل فى السابع والعشرين من شهر يونيو الحالى ، بحصول ثلاثة من أدباء الآيرلندية على جوائز الترجمة الأدبية للروائع العالمية إلى لغتهم القومية ، وهم الشاعرة المبدعة « نولانى غونيل» Nuala Ni Dhomhnaill (لها ديوان رائع بعنوان : ابنة فرعون) ترجمته شعرا عن التركية إلى الآيرلندية ، والشاعر « جابريل روزنستوك Gabriel Rosenstock » الذى ينحدر عن أصل ألمانى ، وإن كان شديد الالتصاق بهويته ولغته الأم الآيرلندية ، لترجمته شعرا عن الألمانية ، ولـ « إيه أوكانين » Aodh O Canainn عن ترجمته لرائعة « خيمينيث » (بلاتيرو وأنا) إلى الآيرلندية و « بلاتيرو » Platero هو حمار خيمينيث الشهير ، الذى ثارت بسببه زوبعة الخمسينات حول « حمار الحكيم » .

وليس من باب المصادفة المحضة أن يتجه اهتمام أغلب الأدباء الثلاثة الحائزين على هذه الجوائز ، إلى آداب الجنوب (تركيا وأسبانيا) ،مَعبرين للثقافة العربية والشرقية إلى آيرلندا ، وهى قضية تتعلق بإعادة اكتشاف الهوية الثقافية فى الجمهورية المستقلة ، وقد طرحها حديثا المخرج الآيرلندى « بوب كوين Bob Quinn» فى فيلم ذائع الصيت (أطلانطيا Atlantia) ، كما أن له كتاباً يحمل العنوان الفرعى التالى : (تراثنا الآيرلندى المنتمى إلى الشرق الأوسط Our riddle East-ern Cultuaral lagacy) يخالف فيه النظرية السائدة حتى الآن ، بأن الأصول الثقافية والحضارية لبلاده ترجع إلى (كلت Celt) الشمال ذوى العرق الآرى . فهو يقدم فى ثلاثية فيلمه (أطلانطيا) وفى كتابه المذكور ، نظرية معاكسة لها ، تقول بأن تراث آيرلنده الثقافى جاءها عبر المحيط من منطقة الشرق الأوسط ، ولا سيما من مصر وشمالى أفريقيا ..

وقد اشتهر « بوب كوين » فى فيلمه هذا بغطاء رأس يشابه الغطاء الذى يضعه الرهبان المصريون فوق رءوسهم ، ملمحا بذلك إلى اعتقاد شائع بأن انتشار المسيحية فى آيرلنده تحقق عن طريق تبشير رهبان أقباط سبعة بها (لاحظ هنا رقم سبعة فى التصورات الشعبية) ، وأنهم شكلوا ما صار يعرف بالقديس « باتريك St. Batrick» الذى يحتفل بذكراه فى شهر مارس من كل عام احتفالا قوميا ، لا يقتصر على « آيرلنده » وحدها ، بل يتعداها إلى أمريكا نفسها ، مهجر الآيرلنديين منذ القرن الماضى ..

ومما هو جدير بالذكر فى هذا السياق أن اتحاد الكتاب الآيرلنديين قد أقام أمسية أدبية للاحتفاء بالأدب العربى الحديث فى يوم الرابع عشر من شهر مارس الماضى (١٩٩١) ، وذلك فى إحدى قاعات فندق (باسويلز Buswells Hotel) ، الذى صار صالونا أدبيا وثقافيا تعقد فيه الندوات الفكرية فى كافة المجالات والموضوعات بين آونة وأخرى ، وبعضها يعقد بصفة منتظمة ، كتلك التى تنظمها جمعية « كارل جوستاف يونج » C.C. Jung ، فى مساء كل ثلاثاء .. أما دافع اتحاد الكتاب

الأيرلندى للاحتفاء بالأدب العربى الحديث فى هذه الآونة بالذات فكان تعبيراً عن تضامن الأدباء الأيرلنديين مع الشعب العربى فى محنة حرب الخليج المروعة .. وقد عبر عن ذلك جابريل روزنستوك ، بقصيدة ألقاها بلغته الأم الأيرلندية قال فيها إنه بينما كان يسترق النظر إلى ساق حسناء رهيفة ، إذا بحرب الخليج ومأساتها تتسرب إلى وعيه فيزوغ بصره بعيداً فى الفضاء مهموماً ..

كما القى كاتب هذه السطور فى هذه المناسبة باللغة العربية ترجمة شعرية قام بها لقصيدة (خياط مدنية اولم) - (١٩٥٢) للشاعر الإنسانى العالمى « برتولت برخت) . ومادة هذه القصيدة مأخوذة عن قصة شعبية ألمانية نسجت خلال القرن الماضى ، حول خياط حاول أن يطير فصنع لنفسه جناحين من القماش ولكنه حينما قفز بهما من علٍ ، جانبه التوفيق فسقط ومات . أما « برخت » فقد وضع خلف عنوانها (خياط مدينة أولم - ١٩٥٢) إشارة منه إلى عام انتفاضة الفلاحين الألمان على الإقطاع فى (مونستر) وقمعهم الدموى آنذاك ..

يبقى بعد ذلك سؤال ملح : لم هذا الفقر الشديد فى العلاقات الثقافية والأدبية والعلمية بين مصر والعالم العربى من ناحية ، وجمهورية أيرلنده من ناحية أخرى ، على الرغم من أن شغفا شديداً بالثقافة العربية يعم البلاد هناك ؟!

لقد كانت محاضرة ألقاها كاتب هذه السطور عن محمود مختار - مثال مصر القومى - بمناسبة الاحتفال المئوى الاول بذكرى ميلاده فى (كلية ترينتى) الشهيرة فى دبلن Trinity College Dublin ، مجسًا لهذا الاهتمام بثقافتنا وفنوننا المعاصرة ، حتى أن كلية الفنون الجميلة هناك طلبت إليه أن يلقى فيها محاضرة أخرى عن الفنان نفسه ، وإذا كان « طه حسين » قد أنشأ فى مدريد معهدا للثقافة الإسلامية ، فلماذا لا نبادر اليوم بإنشاء العلاقات الثقافية مع جمهورية آيرلنده ؟ ! إنها ارض خصبة كل الخصوبة لدعم علاقات الأوطان العربية بالغرب الأوربى فى موقع أشد ما يكون تعاطفا وتناغما معنا ؟ !

لقد سبق لمجموعة السفراء ورجال الأعمال العرب أن تشاوروا فى لندن قبل حرب الخليج الطاحنة ، بشأن مشروع إنشاء قسم للدراسات العربية الحديثة فى كلية (ترينتى) الجامعية ، أو فى جامعة آيرلندة الوطنية (فرع دبلن) ، ولكن ما إن حلت أزمة الخليج حتى انفرط العقد ، وتبخر المشروع من جديد . إن كرسيًا ، بل قسما للأدب العربى الحديث فى إحدى الجامعات الآيرلندية ، لن يكلف ثمن دبابة واحدة قد يعتريها الصدأ فى وقت السلم ، أوقد تدمرضمن ما تدمر فى وقت الحرب ، بينما « دبابة » الثقافة هى المنارة الوحيدة التى تبقى على مدى الدهر ، وهى الدعامة الرئيسية للعلاقات الإنسانية الحقيقية بين الشعوب مهما تقلبت أحوال السياسة بينهم .. فمتى ننتبه إلى خطورة الثقافة فى علاقاتنا مع سائر الأمم ، متى ؟ !

وأليس جديرا بالجامعة العربية ومؤسساتها الثقافية أن تتبنى المشروع الذى بدأه من قبل سفراؤنا العرب فى لندن ، ثم نفضوا أيديهم منه أو كادوا بعد اندلاع أزمة الخليج وهو معاونة جامعة آيرلنده الوطنية على إنشاء قسم للأدب والثقافة العربية الحديثة والمعاصرة ؟

دبلن - مجدى يوسف

مملكة الرغبة
أو شكسبير صينيا

من الأمور الشائقة أن يشاهد المرء إحدى المسرحيات الشكسبيرية ، وقد تخطت أسوار اللغات والثقافات الأجنبية ، واستحالت من خلال مرورها عبر الرؤى والتصورات الثقافية المغايرة إلى مزيج ثرى جديد من المعالجات والتقنيات المسرحية التى تثرى وجدان المشاهد ، وتكشف عن عظمة النص الشكسبيرى وقدرته على تجاوز الحدود اللغوية والثقافية ، والاحتفاظ بجوهره الإنسانى الأصيل ، وهذا ما قامت به فرقة « مسرح الأسطورة المعاصرة » بتايوان ، فى العرض الذى قدمته لرائعة شكسبير الخالدة « مكبث » بعد أن « صَيَّنتها » ، أى أخضعتها للمعالجة الصينية ، وأعطتها اسما آخر هو « مملكة الرغبة » ، وخلعت عليها ظلالا وتفسيرات إنسانية جديدة ، وقدمت من خلالها بعض مخزون الثقافة الصينية البصرى والحركى ، وبعض تقنيات ميراثها المسرحى المتميز بطريقة تكشف عن أهمية التفاعل بين الثقافات ، وعن دوره الكبير فى إقامة جسور التواصل الإنسانى العميق بين البشر . فالثقافة الناضجة الواثقة من نفسها لا تتوانى عن إخضاع أى نص ، مهما عظمت مكانته ، لمواضعات رؤيتها وتقاليد ممارساتها الفنية . لأن ثقتها بنفسها ثقافيا ، تمكنها من التعامل بندّية مع نصوص الثقافات الأخرى بدل أن تتناولها من منطلق الخضوع أو التبعية .

لقد استعمل العرض إمكانيات « الأوبرا الصينية » ، وتقنياتها ، وخاصة فى الاستعاضة عن الكثير من التجسيدات المسرحية فى المشاهد الجمعية ، واستخدم التقنية الأوبرالية فى ترجيع أصداء الرؤى والشكوك من خلال الجوقة الغنائية تارة ، ومن خلال المشاهد الطقسية تارة أخرى ، واستخدام العرض لتقن ت تلك « الأوبرا الصينية » يسته ف تحقيق غايتين متوازيتين ، أولاهما بعث الشكل المسرحى الصينى القديم وتوطئته للمشاهد المعاصر والبرهنة على قدرته على

التعامل مع أى نص عالمى ، وثانيتهما هى تقديم رؤية جديدة للنص الشكسبيرى الذى تتخذه الفرقة جسرا حتى تعبر عليه تقنيات « الأوبرا الصينية » للمشاهد الأجنبى ، الذى لم يتعود على تقاليدها وشفراتها الدارمية الشائقة . وحتى نستوعب الدروس التى يقدمها هذا العرض المسرحى الجميل فى تعامل الثقافة القومية مع ثقافة الآخر دون تبعية أو استعلاء ، علينا أن نتعرف أولاً على هذا الشكل المسرحى الفريد المعروف باسم « الأوبرا الصينية » وعلى بعض قواعد الأوبرا ولغتها المسرحية المتميزة كما يقدمها قاموس اكسفورد للمسرح ، وكما تحققت فى هذا العرض الثرى ، قبل أن نتأمل تفسيره الخاص لمأساة « مكبث » .

و « الأوبرا الصينية » التى تعرف أحيانا باسم « الأوبرا البيكينية » هو الاسم الذى يعرف به المسرح الصينى التقليدى الذى بلغ ذروة الإحكام والصنعة الشكلية فى العاصمة بيكين فى بدايات القرن التاسع عشر ، بالرغم من أن جذوره تمتد فى تراب المسرح الصينى حتى عام ٧٢٠ ميلادية . وهو العام الذى بدأت فيه أولى المدارس المسرحية التى أسسها الامبراطور تانج منج هونج ، والمعروفة باسم « حديقة الكمثرى » فى بلورة هذا المزيج المسرحى الشيق من التمثيل الحوارى الذى نعرفه فى المسرح العادى ، والغناء الأوبرالى والرقص الإيمائى والموسيقى الأوركسترالية والألعاب الأكروباتية ، وصهره معا فى بوتقة واحدة لتقديم مجموعة من الأساطير والحكايات الشعبية والقصص التاريخية التى يستخدمها العارضون إظهارا لاستعراض مهاراتهم الحركية والصوتية على السواء . وقد أدى استمرار هذا الشكل المسرحى عبر القرون فى شتى أنحاء الصين إلى ترسيخ مجموعة من التقاليد والقوالب المسرحية الصارمة ؛ فقد استطاع هذا المسرح المتميز أن يبلور لغته الخاصة التى تمتزج فيها اللغة الأدبية باللهجات العامية ، بينما تصاغ فيه المقطوعات الغنائية شعرا ، فيجمع العرض فى ساحته شتى تنويعات اللغة من العامى إلى الأدبى وحتى الشعرى ، ويختص كل مستوى من المستويات اللغوية بجانب من جوانب العرض ، فالمقطوعات الغنائية الشعرية ترتفع بالموقف الدارمى إلى ذرى من التوتر الغنائى لتكسر الأجزاء الحوارية حدّته وتطور الحبكة المسرحية وتتيح للمغنين فرصة للراحة والتقاط الأنفاس ، بينما تلعب الإقحامات العامية دور الترويح والتحرير من التوتر .

ولا يعتمد هذا المسرح فى بنيته على الفصول بل على المشاهد المتنوعة الكثيرة التى يتفاوت طولها ، ولا ينهض تسلسله على وحدات الزمان والمكان الأرسطية بل يتنقل بين الأزمنة والأمكنة بليونة ويسر . فقد أدى تراكم الخبرات النابعة من تمثيل كل نص مسرحى آلاف المرات بحيث لم تعد ملاحقة الحبكة هى هم المشاهد ، وإنما الاستمتاع بالمهارات التقنية الفائقة للعارضين وبقدرات التطريب لدى المؤدين ، إلى تقطير الكثير من تقنياته وصياغاته الشكلية فى بنى رمزية أقرب ما تكون إلى الشفرة المسرحية ذات القواعد الحركية والبصرية الصارمة ، واحتل الترميز مكانة بارزة فى هذه الشفرة المسرحية ، حتى أصبحت له مواضعاته وتقاليده المنطقية التى استهدفت تقنين الخيال والتسليم بدوره البارز فى عمليتى الخلق والتلقى على السواء ، وأدى هذا كله إلى انفصال النص المسرحى نسبيا عن محاكاة الواقع مما سمح له بقدر من المرونة البنائية التى أنتجتها ظروف مماثلة فى المسرح الانجليزى فى العصر

الإليزابيثى ، الذى أنجب لنا شكسبير ومارلو وتوماس كيد . فاتسم تتابع الأحداث بقدر من التدفق المتحرر من القيود ، ونحتْ الحبكة صوب الأبيسودية ، وتعقدت بتعدد الحبكات الثانوية وتنوع الشخصيات ، ولم تأبه بالفصل بين العناصر المأساوية والعناصر الملهاوية وإنما راوحت بينهما فى العمل الواحد ، وبرغم هذا ، وربما بسببه ، استطاع المسرح الصينى أن يعكس جوهر الحياة الاجتماعية والفكرية فى الصين على مر العصور ، وأن يبلور مجموعة من الرؤى والقواعد الأخلاقية مماثلة لتلك التى تنطوى عليها دائرة القصاص الإليزابيثية فى المسرح الانجليزى . ولا تقتصر أوجه الشبه بين المسرحين على هذا ، ولكنها تتجاوزه كذلك إلى اعتماد الأوبرا الصينية على القصص التاريخية والأساطير والحكايات الشهيرة أو المألوفة لدى الجمهور .

وإذا كانت عناصر التشابه بين الأوبرا الصينية والمسرح الإليزابيثى واضحة فى هذا العرض المسرحى ، فإن عناصر الاختلاف بينهما تتطلب منا وقفة حتى نتمكن من التعرف على مجموعة الشفرات التى استخدم العرض مخزونها الثرى فى تقديم تفسيره المتميز لمكبث شكسبير . ومن أول ملامح شفرة المسرح الصينى المتميزة التركيز على الممثل وعدم الاهتمام بواقعية المشهد المسرحى ، حيث يعتمد المشهد فيها دائما على خشبة مسرحية مربعة تقع فى مؤخرتها ستارة عليها وشى وتصاوير ، وفى جانبيها ستارتان مماثلتان تستخدمان كبابين أيسرهما للدخول وأيمنهما للخروج من المشهد ، أما الستارة التى تحجب الخشبة عن الجمهور فتعتمد على فن التطريز الصينى المشهور ، وقد جعل هذا المسرح تفاصيل المكان عنصرا زائدا ولا لزوم له ، ومن هنا يدور التمثيل كثيرا على خشبة جرداء إلا من تلك الستائر التى يستخدمها المخرج ببراعة مؤثرة . إذ يكفى أن يدور الممثل فى دائرة على خشبة المسرح ليشير اكتمال الدورة مع سقوط ستارة خلفية أخرى إلى تغير المكان ، أما بقية المناظر المسرحية فقد اندرجت هى الأخرى داخل بنية تلك الشفرة وانتابها ما بها من ترميز يخضع لقواعد صارمة لا تتحكم فى شكل الأدوات المسرحية وحدها ،

وإنما فى دلالات كل حركة من حركاتها ، وإدراجها ضمن شبكة معقدة من المواضعات والتقاليد الصارمة التى استحالت شفرتها إلى لغة مسرحية متكاملة . وقد استطاعت هذه المواضعات أن تجلب لاستعمال الأثاث والأدوات المسرحية المختلفة بعدا تجريديا أدى إلى توظيف الأدوات بطريقة جعلت للخيال دورا واضحا ، فإذا وضعت المنضدة بشكل معين وتحرك حولها الممثلون من جهة معينة فإنها توحى بالوليمة ، بينما لو وُضعتْ بشكل آخر فإنها تتحول إلى مذبح فى هيكل معبد ، أو منصة قضاء ، أو حتى جسر على نهر ، وهكذا . ويمكن أيضا استخدامها كحائط و كحاجز فى معركة ، أو كأداة لتسلّق جبل .

وينطبق هذا أيضا على المقاعد حيث يمكن وضع مقعدين أو ثلاثة معا وتغطيتهما بستارة للإيحاء بوجود سرير ، وعلى طريقة الجلوس عليها التى تشى بمكانة الجالس ودوره الاجتماعى ، حيث الجانب الأيسر من المسرح ، وهو الجانب الذى يدخل منه الممثلون هو أرفع جوانب الخشبة مكانة ، أما الجانب الأيمن من المسرح والذى يخرج منه الممثلون عادة فهو أقلها مكانة ، ويمكن رسم قوس على قطعة من القماش يحملها ممثلان للإشارة إلى دخول مدينة جديدة أو الخروج من مدينة قديمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا ، وهذا الاستخدام الرمزى البارع للأثاث ولمناطق الخشبة المسرحية كان من العناصر التى استقدمها بريخت من المسرح الصينى إلى مسرحه الملحمى .

وقد بلغ الترميزفى المسرح الصينى درجة عالية من المهارة والإحكام . فأصبح المجداف رمزا لا للقارب وحده ، وإنما للرحلة النهرية برمتها ، بينما يكتفى الممثل بهزه السوط بطريقة معينة ليدرك المشاهد الخبير بالأجرومية المسرحية بأنه يمتطى فرسه بين الحقول ، أو وسط الجبال أو فى دغل من الغابات الكثيفة ، فلكل حركة دلالاتها الثرية الخصبة التى تفتح أمام المشاهد عوالم كاملة من الخيالات ، أما المنشة المصنوعة من شعر ذيل الحصان فقد تحولت إلى رمز للكهنة وغيرهم من الشخصيات الدينية أو الروحية ، واستحالت الألوان والبيارق والملاءات الملونة فى هذا العالم المسرحى إلى لغة متكاملة لها قاموسها ونحوها وتركيباتها السياقية ، فيكف فيه أن تتحرك أربعة بيارق سوداء بشكل معين لتنوب عن دمدمة العواصف ، أو أن تتهادى أربعة بيارق زرقاء ، لندرك أننا أما أمواج البحر ، أو أن يلوح الممثل ببيرقين أصفرين رسمت على كل منهما عجلة لندرك أننا أمام عربة حربية ، أو أن ترفرف مجموعات من الأعلام كل مجموعة من أربعة لندرك أننا أمام زحف لجيش عرموم ، أو أن تلف قبعة فى قماشة حمراء لنستعيض بها عن مشاهد القتل الدموية ، أو أن يلف كوب فى قطعة من الحرير الأصفر لينوب عن الخاتم الإمبراطورى أو أن ترتدى امرأة حذاءً صغيرا أحمر لنعرف أنها تحيك مغزلها ، أو أن تحرك مروحتها بشكل معين لندرك أنها امرأة لعوب وهكذا ، ولا تقتصر قواعد هذه الشفرة الدرامية المتشابكة على العناصر الحركية والبصرية وحدها، ولكنها تتناول كل ما فى العرض من مناظر وأحداث ، فوضع المقاعد والمناضد والأرائك الذى يتسم بالتقشف والسيميترية معا ينطوى هو الآخر على دلالات رمزية مفتوحة لخيال المشاهد وتفسيره ، كما أن الملابس هى الأخرى تخضع لنفس الشفرة ،

حيث تبدو وكأنها ملابس تاريخية ، ولكنها لا تلتزم بالأمانة التاريخية ، لأنها استحالت إلى رموز لغة تكشف عن مكان الشخصية من الحدث ومكانتها الاجتماعية فى الواقع الذى تتعامل معه . كما أن استخدام الأرواب ذات ا لأكمام الفضفاضة أتاح للممثل استخدام حركاتها بنفس الطريقة المقننة المحكمة ذات الدلالات المسرحية الثرية .

وقد ضاعف المسرح الصينى من ثراء هذه الشفرة المسرحية من خلال مزجها بالتمثيل الإيمائى الصامت الذى مكنه من حل الكثير من مشكلات تبديل المناظر واستخدام الحركة وجسد الممثل لتحريك خيال المشاهد ، فالممثل هو حجر الزاوية فى المسرح الصينى ، ولهذا يعمد هذا المسرح إلى إفراغ الخشبة نسبيا مما يزحمها فى المسرح الغربى من أثاث ومناظر حتى يتحول الفضاء المسرحى كله إلى مجال لحركة الممثل وإطار لإبراز اهميته ، وإتاحة الفرصة له ليمتعنا بمهاراته ، فحركة الممثل تخضع فيه لصرامة نحتية لا مثيل لها فى أى مسرح آخر ، وقد وضع هذا كله عبئاً كبيراً على عاتق الممثل الذى يحتاج إلى أن يكون مغنيا بارعاً وراقصا ماهرا وممثلا متمكنا ولاعبا حاذقا للأكروبات فى وقت واحد ، وقد أدى هذا العبء الفادح إلى ضرورة تخصص الممثل فى واحد من الأدوار النمطية الأربعة فى هذا المسرح وهى أدوار الرجال أو النساء أو الأقنعة أو الأدوار الكوميدية ، لأن لكل نمط من هذه الأنماط مهاراته الخاصة ، فكما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الحال فى المسرح الإليزابيثى فإن التعاليم الكونفوشيوسية التى تضع قيودا على اختلاط الجنسين قد شجعت على قيام الصبيان بأدوار النساء . صحيح أن المسرح الصينى قد نحا فى العصور الحديثة إلى إسناد أدوار النساء لنساء لكن معايير النقد المسرحى الصينى الصارمة مازالت تفضل قيام الرجال بأدوار النساء لأن هذا يجسد انتصار الفن على الطبيعة ، وقد أدى هذا التقليد المسرحى إلى إيلاء الماكياج أو فن دهان الوجه وتلوينه ، مكانة خاصة فى المسرح ، لأن هذا الفن يوجه عناية كبرى لإبراز التساوق والتناغم والتغاير بين ملامح الوجه ، حتى تحول هو الآخر إلى لغة يرمز فيها اللون الأبيض للخيانة ، والأسود للاستقامة والصلابة ، والأحمر للإخلاص والجسارة ، والأزرق للعنف والتصميم ، والأصفر للقوة ، والذهبى للخلود ، والوردى والرصاصى للتقدم فى العمر ، وهكذا .

ولأن ملامح الوجه قد اكتسبت هذه الأهمية المسرحية ، فقد لجأ الممثل إلى حلاقة مقدمة شعر رأسه ، ليزيد مساحة الوجه ويتيح المزيد من التلوين . ناهيك عن استخدام الأقنعة واللحى وغير ذلك من العناصر المثرية لدلالات الوجه البشرى .

بتقنيات هذه الأوبرا الصينية الشائقة ، وكل التقنيات التى ذكرتها هنا مستخدمة فى هذا العرض ، تحاول فرقة « مسرح الأسطورة المعاصرة » أن تقدم لنا تفسيرها الخاص لمسرحية « مكبث » من خلال تحويلها إلى أوبرا صينية تدور فى فترة الصراعات بين الدويلات الإقطاعية فى الصين قبل ألفى عام . وتخضع الكثير من تفاصيلها لأعراف هذه الفترة التاريخية القديمة من ناحية ، ولأساليب الترميز الصينى من ناحية أخرى ، وقد لجأت هذه الفرقة المسرحية إلى استخدام النص الشكسبيرى لسببين : أولهما أن اتجاه المسرح الصينى فى القرن العشرين قد أدى إلى فقر النص المسرحى ، وتحوله إلى ساحة لإبراز مواهب الممثل الفرد فى واحدة من المهارات الأساسية : الغناء chang أو الترتيل nien أ الحركة tso أو القتال ta ، وإن أى محاولة لتحديث هذا المسرح لابد أن تبدأ بنص قوى يتيح إبراز كل هذه المهارات مجتمعة فى بنية درامية مقنعة . وثانيهما أن استخدام نص أجنبى يفتح أمام الفرقة ساحة للتجريب ، والمسرح الحق لا يحيا ولا يزدهر بغير التجريب المستمر ، وينقذها من الوقوع فى قوالب المسرح التقليدى النمطية . هذا علاوة على أن الفرقة قد شعرت بوجوه الشبه بين المسرح الإليزابيثى والأوبرا الصينية من حيث الترتيل السردى والسطور الشعرية والمشاهد المتعاقبة وتنوع الشخصيات واستخدام الإفضاءات الجانبية التى يوجهها الممثل مباشرة للمشاهد ويفترض أن الشخصيات الأخرى لا تسمعها ، فيكسر بذلك حاجز الإيهام . وهناك بالإضافة إلى هذا كله رغبة الفرقة فى أن تقدم تحديثها للأوبرا الصينية إلى المشاهدين خارج الصين ، واستخدام النص الشكسبيرى سييسر على المتلقى الأجنبى تقبل تجربتها لأن معرفته به ستزيل عقبة كبيرة من عقبات عملية التوصيل ، وهى معرفة عالم المسرحية وأحداثها وشخصياتها الرئيسية ، وبالتالى ستضع المشاهد الأجنبى فى مكانة المشاهد الصينى التقليدى الذى كان يلم بالحبكة مقدما فيهتم بالاستمتاع بمهارات العرض ، بينما ستقدم للمشاهد الصينى حبكة جديدة تضطره لتلقى العمل ككل ومن منطق جديد مغاير للمنطق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التقليدى ، ومن هنا نجد أن دوافع الفرقة لاختيار النص الشكسبيرى تنصب أساساً على خدمة ميراثها المسرحى ، وهذا هو المدخل السليم للتعامل مع النصوص الأجنبية من خلال تسخيرها لخدمة الثقافة القومية .

وتنفتح الستارة المسرحية فى هذا العرض المتميز على مشهد بانورامى شامل يأخذ جماله اللونى وتنويعاته البصرية والإيحائية بالألباب ، وهو مشهد أقرب إلى منطق اللقطة المفتاح فى مطلع الفيلم السينمائى حيث يلخص بشاعرية موحية من خلال الغابة والقلاع التجريدية — التجسيدية واللعب بالستارة الشفافة التى رسم عليها كل هذا ، والرقص الإيمائى من خلفها لخلق تأثير انطباعى تجريدى وكأننا أمام لوحات متحركة من الرسم التأثيرى . وبعد هذا التقديم البانورامى الشامل المصحوب بموسيقى الأوبرا الصينية الحية تنفتح الستارة لنكتشف أن هذا المشهد الآسر قد نفذ ببساطة وتقشف شديدين هما من ديدن هذا التراث المسرحى ، وأن الخشبة خلفها خالية إلا من مجموعة أخرى من الستائر الموحية والممثلين الذين تلعب الملابس والحركة والإضاءة بتشكيلاتهم الدالة ، وتبدأ الأحداث التى لا تختلف كثيراً من حيث ترتيبها وتفاصيلها مع دقائق الحبكة الشكسبيرية التى يطمح فيها مكبث للاستيلاء على السلطة تنفيذاً لنبوءة العرافات ، فيقتل الملك دنكان ، ثم يحاول قتل بانكو وابنه ، فقد تنبأت العرافات بأن ابنه سيتولى الملك بعد مكبث ، فينجح فى قتل الأب ولكن الابن يفر هارباً كما فى مالكولم ابن الملك دنكان من قبله ، وتنتهى بانتحار زوجة مكبث ومقتل مكبث فى معركته الأخيرة وعودة الحكم مرة أخرى إلى ملكولم ابن الملك المقتول ، لكن اختلافها الأساسى يكمن فى تفسيرها الشائق لمأساة مكبث ، فالقضية التى تتناولها المسرحية ، وهى قضية الصراع على السلطة والشره المفضى إلى الانفراد بها دونما وجه حق ، ومدى شرعية السلطة ومشروعية الوسائل المفضية إليها ، هى من أكثر القضايا الإنسانية معاصرة فى كل مجتمع من المجتمعات ، بما فى ذلك المجتمع الصينى نفسه فى كل من الصين الأم وتايوان ، لأن شرعية السلطة التى أعقبت ماوتس تونج فى الصين بعد أن أطاحت بورثته الشرعيين لا تقل خلافية عن تلك التى ورثت تشانج كاى شيك فى تايوان حيث خلفه هناك ابنه ، دون أن يكون للابن فضائل الأب ولا تاريخه .

لكن التفسير الصينى لهذه القضية الإنسانية الكبرى ، والذى يسفر عن ملامحه منذ العنوان ذاته « مملكة الرغبة » يحول موضوعة السلطة إلى نوع من الرغبات المستحوذة التى تمتزج فيها السلطة بالتسلط . فلا نعرف إن كان مكبث وقد وقع فى أحبولة تلك الملكة المغوية ، مملكة الرغبات والمطامح فأصبح ألعوبة فى قبضتها . أم أنه سخرها لتحقيق مطامحه الدفينة التى سرعان ما انقلبت عليه بسبب أخطائه المأساوية . لذلك نجد أن نبوءة العرافات فى بداية المسرحية ، وهى التى تتبدى فى الكثير من المعالجات الشكسبيرية على صورة نُذُر الشر الأولى فى المسرحية ، أو الكشف عن جذوره الثاوية فى مطامح مكبث غير المشروعة ، تأخذ هنا شكلاً مركباً تمتزج فيها العناصر الاحتفالية البهيجة الواعدة بالسلطة المغوية ، بالعناصر التحذيرية التى تنذر باندلاع نوافير الدم . لذلك كان منطقياً أن يتحول العنوان نفسه إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« مملكة الرغبة » حيث تختلط عناصر الإغواء والترغيب بعوامل الإنذار والترهيب . وإذا أضفنا إلى هذا أن الزوجة « المعادل الصينى لليدى مكبث » ، لا تبدو فى صورة المرأة الشريرة التى تحض زوجها على اقتراف الجريمة ، وإنما يتحول دورها إلى مجرد عنصر مساعد يتيح لبذرة الشر الكامنة فى أغوار مكبث فرصة النمو والتبرعم . حيث تتبدى فى صورة المرأة الوفية لزوجها ، الحفية بأدق دقائق رغباته الدفينة ، القادرة على قراءة أغواره ككتاب مفتوح . ومن هنا فإنها حينما تحضه على ارتكاب الجريمة ، فكأنما صوتها هو صوت أعماقه وقد تجسدت فى كيان خارجى أليف . إذا أضفنا هذا كله للتفسير أدركنا أن المسرحية الصينية تريد استخدام النص الشكسبيرى لسبر الأعماق البشرية . ومن هنا كان لجوؤها إلى اللعب بظلال الضوء والظلمة من أهم إضافاتها البصرية وخاصة فى مشاهد الحلم حيث استحال المسرح إلى مساحة من الظلمة التى تتحرك فيها الفوانيس الصينية فى مشهد جمالى فذ يكشف عما يمور فى أعماق الشخصيتين الرئيسيتين من رؤى وأحاسيس ملتاعة بالذنب ، ولا يعادله من حيث جماليات المسرح إلا مشهد المعركة الأخيرة التى تصور ضياع مكبث من خلال متاهته، فى غابة من السيوف المتحاربة التى استحالت نصالها إلى مرايا تنعكس عليها الأضواء فى العتمة ، بينما أحالت تقنيات خيال الظل مسألة تحرك الغابة ضده إلى حقيقة مبهظة للعين والضمير معا .

لقد أدرك هذا العرض المسرحى الجميل أن أهم أجزاء مسرحية « مكبث » هى تلك التى يتغلب فيها الضمير على نزعات الشر الثاوية فى أعماق الإنسان، حينما تتوافد الأشباح الطالعة من قلب الإحساس بالإثم ، وتقلق مضاجع مكبث وزوجته وتطاردهما فى أبهاء القصر وقد لاح لمكبث الخنجر الملوث بالدم ، بينما تحاول زوجته أن تغسل يديها من ذلك الدم الرمزى العالق بهما والذى لا غسل له . فمكبث الصينى لا يتحول أبداً فى القسم الأخير من المسرحية إلى ذلك الغاصب المهزوم الذى نجده فى الكثير من العروض الشكسبيرية ، ولكن إلى بطل مأساوى بحق ، أحالته نبوءة العرافة المقدسة إلى ألعوبة فى أيدى الأقدار ، يضرب بنفس الجسارة التى حارب بها الأعداء من قبل ، ولكن عجزه عن قراءة النبوءة بشكل حقيقى ، وقصور وعيه عن تفسير كلماتها هو الذى ورطه فى جريمة إثر أخرى . وهو يظن أنه فى مأمن من الموت والقصاص ، فلن تتحرك الغابة ولن يوجد هذا الذى لم تلده أمه والذى قدر له أن يقتله . ،حينما يكتشف فى نهاية المسرحية عجز‍ـ‍اً عن قراءة نبوءة العرافة ، وهو رديف عجز الإنسان عن أن تكون معرفته مطلقة ولها صلابة الحقيقة التى لا يأتيها الشك من بين يديها ولا من خلفها ، يدرك أنه قد وقع منذ البداية فى اسرمملكة الرغبات الداخلية المحرمة التى كانت تمور فى داخله هو . وأنه لم يكن مجرد أداة فى أيدى النبوءة المقدسة . إذ تتكشف له النبوءة عن أنها كانت مزيجاً من الكشف عما فى أغواره والتلاعب بالألفاظ بطريقة تسول له تحقيق هذه الرغبات المحرمة . وهنا تبلغ المسرحية الصينية ذروتها ، على العكس من الكثير من التفسيرات الشكسبيرية المألوفة التى يصبح فيها الجزء الأخير نوعاً من تحصيل الحاصل وإكمال إغلاق دائرة القصاص الإليزابيثية المشهورة ، والتى تفقد

فيها المسرحية بنيتها الموحية التى تجعل منها تجربة فى خلق المعادل الدرامى للعواطف التى تطيح بالنفس الإنسانية ، حيث تتجمع فيها نذر العواطف ثم تندفع مطيحة بكل ما أمامها على الصعيدين المنزلى والسياسى فى آن . وما إن تنحسر رعودها وصواعقها حتى نكتشف أنها خلفت فى كل مرة عدداً أكبر من الضحايا ، أكبر مما كنا نتوقع ، لأننا لم نتعلم بعد منطق الأعاصير . لأن العرض الصينى استطاع أن يخلق المعادل البصرى والحركى لحالة إنسان يتمزق من هول إدراكه لجهله ولبشاعة مطامحه ، ولعجزه عن السيطرة على المقادير . ومن هنا فإنه يضرب بسيفه الأعداء بنفس السرعة والمهارة التى حارب بها من قبل ولكن دون أمل فى انتصار ، فقد أدرك أن عدوه الأكبر كامن فى أغوار نفسه التى لا خلاص منها .

وقد استطاع العرض الصينى أن يشد إليه أنظار الأجانب المقيمين فى تايوان ، بل استطاع أيضاً أن يسحر الإنجليز الذين شاهدوه فى لندن عندما قدمته الفرقة الصينية بدعوة من المسرح القومى الإنجليزى وعلى خشبته العتيدة .

لقد رد الإنجليز التحية بمثلها ، فقد أثبت الصينيون أن شكسبير يمكن أن يكون صينيًا ، وأثبت الإنجليز الذين انبهروا بالعرض الصينى أن الشرق يستطيع أن يضيف الكثير للثقافة الأوربية وكما استطاع الصينيون أن يقدموا نص شكسبير دون أن يتبرءوا من تقاليدهم ، استضاف المسرح القومى الإنجليزى العرض الصينى ، وقدم له خشبته من نفس المنطلق ، وهو ثقة الثقافة الإنجليزية بذاتها ، حيث لم تثر على إخضاع نصوصها لرؤى الآخرين ، بل أدركت ما فى هذا من إثراء لها .

وليس هناك شك فى أن الجمهور الإنجليزى قد وجد فى هذا العرض إضافة ذات شأن للعمل الأصلى ، ليس فقط لأن العرض الصينى ، وقد استوعب قصة المسرحية فى سياق صينى خالص اتسم بجمال المناظر وليونة الحركة ، واقترب من بنية المسرح الشامل الذى تمتزج فيه الموسيقى بالتمثيل بالرقص الإيمائى بالغناء بالحركات الأكروباتية السريعة والمهارات الأوبرالية الخالصة ، ولكن أيضا لأن رؤيته لموضوع المسرحية ولشخصيتها الرئيسية ، ولمضمونها الفلسفى أضافت الكثير للفهم الشائع للمسرحية الشكسبيرية ، ولأنه قدم هذا كله فى إطار « الأوبرا الصينية » المتعة التى كانت فى حد ذاتها إضافة قيمة لوجدان المشاهد وعقله على السواء .

رسالة تونس :

النقد والنقد المزدوج

طالعنى صيف تونس هذا العام بمناخ استثنائى .

قصف الرعد وومض البرق . عواصف وأمطار صيفية . تقلبات مناخية عنيفة .

أثراها بعض مخاض سمائنا العربية ، أم أنها عواصفنا التى لا تُبقى ولا تَذَر ؟

فى تونس تحولات قريبة ما تزال فى مدها ، أو فى وثبتها الأولى نحو التعددية السياسية والتنوع الفكرى ، وانفراجات حذرة ، ما تزال ، لأبواب الحوار . أطروحات العقد الأخير تفرض أسئلتها : آفاق المغرب العربى الكبير — دور تونس العربى والمغاربى — الهوية العربية — خصائص الشخصية التونسية — الازدواجية الثقافية واللغوية — علاقة تونس والمغرب العربى الثقافية بأوروبا وفرنسا على وجه الخصوص .

أسئلة لم تكد تتبلور ، أو تحصل على مقدمات إجاباتها حتى فاجأتها أسئلة جديدة ، أسئلة الواقع والمصير العربى ، القاسم المشترك الأعظم فيما يدور على أرض الساحة العربية الآن .

ذلك كله فى مناخ المتغيرات والتيارات الدينية والعلمانية وحمولاتها الأيديولوجية ، الصريحة والضمنية .

مناخ يموج به صيف تونس وتستجيب له بطموح وبنشاط فكرى وثقافى مكثف ، يتمثل فى إصدارات متعددة وفى مهرجانات وندوات دولية وعربية ، تعقدها الجامعات والجمعيات الأدبية ودور النشر بالعاصمة والمدن الإقليمية مثل صفاقس والقيروان والمنستير ، يحفزها — فيما يبدو — نزعة المراجعة والنقد للأطر المعرفية والثقافية ، والتطلع إلى المجاوزة ، وتأكيد ثوابت الثقافة العربية فى آن واحد ، أو ذاك هو الطموح الغالب على الأقل .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى مجال تداخل الدراسات الاجتماعية والثقافية نجد على سبيل المثال دراسة لعالم الاجتماع التونسى الطاهر لبيب بعنوان « مثقف الأشهر السبعة » (نشرت ضمن أبحاث ندوة أقامتها دار سراس للنشر ، ٢ — ٣ مارس ١٩٩١ ، وتناولت الجوانب التاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية لأزمة الخليج) .

يناقش الطاهر لبيب فى دراسته المحنة المعرفية تجاه المفاهيم والمقولات والشعارات التى استخدمها المثقف العربى خلال الشهور السبعة الماضية والتى لم تفتقد إلى سند علمى فحسب بل كانت أحيانا ضد الحقيقة العلمية . ولقد أدى ذلك إلى كثافة بلاغية ، تسيبت فيها المعانى وتواطأ القول والكتابة من أجل تداول اللا معنى .

ويرى الباحث أن الذات العربية قد تعرضت فى الآونة الأخيرة لانشطار ، شكل صيغة ونمطا غير معهود فى الثقافة العربية المعاصرة ، فلم يعد السؤال عن علاقة الأنا بالآخر محتفظا بصورته الأولى ، تلك الصورة التى ظلت بغير إجابة شافية منذ طرحها رواد النهضة ، بل إن الأمر ازداد تعقيداً على نحو ما يبدو فى ظهور صيغة جديدة هى : الأنا والآخر والأنا الآخر . وإذا كانت علاقة الأنا بالآخر تمثل علاقة الذات العربية — حضاريا وثقافياً — بالآخر الغربى فإن الأنا الآخر يتمثل فى الصنو العربى ، الذى لا يتفق معى فى موقفى الراهن ، فهو آخر ، بشكل ما ، دون أن يكون الآخر تماما .

وإذا كان نقد الذات العربية ينصب لدى الباحث على تراكمات الواقع الفعلى ، بهدف تحريك الفكر العربى من النقطة الميتة Point mort التى وصل إليها مسار النقد الذاتى ، فإن تلك الرؤية تتلازم مع رؤية ثانية ، ترتكز على كمونات الواقع العربى وما يحمله من بدائل الممكن واحتمالاته .

وفى رؤية الممكن والاحتمالات نستطيع أن نجد دعوة إيجابية إلى تواصل خطاب النخبة المثقفة — على مستوى العالم العربى كله — فى اتجاه تأسيس خطاب لا يعتمد المضامين والأشكال السائدة بقدر ما يرصد التفاعلات الجديدة وينبنى على الجهد الفكرى والبحث العلمى ، على حين يتضافر مع تغيير الأوضاع القائمة عربياً ، ومواجهة الهيمنة الأجنبية .

وتمتد تلك الدعوة إلى تعديل علاقة الأنا بالآخر ، وما تستدعيه فكرياً من مراجعة للمحصلات التطبيقية للفكر النظرى الغربى من ناحية ، ورأب الصدع بين الأنا والأنا الآخر ، بين الذات والصنو العربى ، من ناحية أخرى .

وفى رؤية الممكن أيضا قد نجد ما يدعو إلى التدقيق والتحليل خصوصا مفهوم الباحث حول احتمال تغير قوانين توزيع الأيديولوجيا القومية — بوصفها إطاراً لحركة الفكر والثقافة العربية — بين المركز والتخوم .

يفترض الباحث — فى هذا السياق — احتمال توجه الفعل القومى العربى بدءاً من تخومه ، أو أطرافه التقليدية (دول المغرب العربى مثلاً) نحو المراكز . أما النخبة المثقفة فى المراكز ذاتها ، فإنها تشترك فى صياغة نزعة

تحررية عربية تؤلف بين قومية التخوم وما أسماه الباحث بفائض قيمة القومية المركزية .

ولعلنا نجد فى هذا الاحتمال الأخير عودة ومراجعة لمقولة النقد المزدوج ، وهى المقولة التى أطلقها الكاتب المغربى عبد الكبير الخطيبى فى كتابه الذى يحمل العنوان نفسه « النقد المزدوج » (صدر عن دار العودة — ١٩٨٠) . ويتناول الكتاب نقداً مزدوجاً للذات العربية والآخر الغربى فى آن واحد ، معتمداً على الدراسات السوسيولوجية وأسسها الفلسفية . وينطلق الكاتب من مجتمع المغرب الكبير بهدف تفكيك مفهوم الكلية التى تلغى التنوع والاختلاف الاجتماعى والثقافى والسياسى العربى من ناحية ، وتفكيك الأسس الفلسفية التى تنبنى عليها مركزية الثقافة الغربية وهيمنتها من ناحية أخرى .

إن مقولة النقد المزدوج تطعم لدى الطاهر لبيب بآراء المفكر الإيطالى أنطونيو جرامشى ، خصوصاً ما ارتبط منها بالوعى الفعلى والوعى الممكن الذى يستطيع أن يكتسبه المثقف العضوى . لكن ذلك الوعى الممكن يوظف فى السياق الذى نحن بصدده ليس توظيفاً طبقياً كما نجد عند جرامشى ، وإنما توظيفاً قومياً عربياً .

وإذا كانت فكرة تغير قوانين توزيع الأيديولوجيا القومية بين المراكز والتخوم تحتاج إلى مراجعة وتدقيق من الباحث فلعلها تعد أيضا تحويلاً لمفهوم فك الارتباط بين المراكز والأطراف فى النظام الرأسمالى العالمى ، على نحو ما ظهر فى كتابات سمير أمين ، المفكر الاقتصادى المصرى ، المقيم فى فرنسا ، خصوصاً كتابه « أزمة المجتمع العربى » (صدر عن دار المستقبل العربى عام ١٩٨٥) .

ولعلنا نجد بالإضافة إلى ذلك توظيفاً خاصاً لمفهوم الوعى النقدى لدى إدوارد سعيد ، الناقد والمفكر الفلسطينى المعروف المقيم بالولايات المتحدة الأمريكية . وترجع أهمية إدوارد سعيد إلى إقدامه على إعادة قراءة تاريخ الأدب الغربى بهدف نقد مركزية الثقافة الغربية ، متبنياً منظور دول العالم الثالث (الأطراف إذا شئنا استخدام تعبير سمير أمين فى مجال الاقتصاد ، أو التخوم من منطلق سوسيولوجيا الثقافة لدى الطاهر لبيب) .

وإذا كان إدوارد سعيد يقدم منظوراً مناقضاً لمنظور الثقافة المركزية الغربية على حين أنه يكتب داخل سياق هذه الثقافة المهيمنة ذاتها ، فإن الوضع يختلف بالنسبة للثقافة العربية وبالنسبة للمثقف العربى الذى لابد أن يوظف الوعى النقدى لصالح التكامل والاعتماد المتبادل واستيعاب المتغيرات مع تأكيد إيجابيات الممكن ودفعها نحو دعم وحدة الثقافة العربية وتثبيت خصائصها .

وفى مجال الدراسات الأدبية نستطيع أن نلمح الآن جهوداً ملموسة تطمح إلى تأصيل فكر نقدى عربى وتوظيفه تطبيقياً ، وذلك بعد طفرة تقديم النظرية النقدية المعاصرة عن طريق الترجمة خلال العقد الأخير ، خصوصاً من خلال اصدارات دار « توبقال » المغربية وغيرها .

إن أبحاث الندوة التى عقدت بمدينة صفاقس (٢ — ٤ مايو)

وناقشت « النص الأدبى بين الإبداع والمقاربات النقدية » قد كشفت عن تغطّن عدد من المشاركين فى الندوة ضرورة المراجعة النقدية للأطر المعرفية المشكلة للنظرية الأدبية الغربية فضلاً عن مراجعة التصورات النقدية لدى عدد من النقاد العرب فى آن واحد .

لقد أكد الناقد المغربى محمد مفتاح فى دراسته على دور المعرفة الخلفية ، أو الإطار المعرفى فى الإبداع والتحليل النقدى على حد سواء . لهذا السبب ترجع أهمية العودة بمفاهيم النظريات الإبداعية والنظريات النقدية المعاصرة ــ بتجلياتها المتباينة ــ إلى جذورها الفكرية وارتباطها بالأبنية المعرفية ، المشكلة للثقافة الغربية . كما أكد محمد مفتاح ضرورة أن نضع هذه المفاهيم فى سياقها التاريخى الأصلى ، المغاير لسياقنا التاريخى العربى فى الماضى والحاضر .

أما الباحث التونسى محمد الباردى فيرى أن التصورات النقدية المتداولة فى الساحة العربية ليست سوى أصداء للمناهج العالمية ، ولا تعكس سوى الممارسة النقدية فى أوروبا ، ما ارتبط منها بالمنهج الاجتماعى ، أو بالنيوية الشكلية ، أو بالنيوية التكوينية ، أو بالنظريات اللسانية على السواء ، الأمر الذى يراه الباحث مجسداً لجوهر إشكالية النقد العربى المعاصر ، ويظهر فى الوقت نفسه ضرورة البحث عن صيغة لنظرية نقدية عربية .

ويرى الباحث أن الإبداع ، خصوصا فى مجال الرواية ، يسبق النقد من حيث تأسيس شكل روائى عربى لا يخضع لتقنيات الرواية الأوروبية . ويستشهد الباردى فى هذا الصدد بأعمال إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وجمال الغيطانى . وفضلاً عن أن أعمال هؤلاء الكتاب تحدد علاقة الكاتب بالقارىء على نحو يجعل القارىء مشاركا فى إنتاج العمل الإبداعى نفسه ، فإنها تحاول التوصل إلى نظرية عربية فى الإبداع . ومن خلال تلك النظرية يستطيع القارىء ــ الناقد أن يستخلص فكراً نقديا مستقلاً .

اعتدال عثمان

تعقيبات

لويس عوض والتراث

كتب الأستاذ سامى خشبة ، فى العدد الرابع من إبداع (أبريل ٩١) مقالا بعنوان « لويس عوض ومسألة الجهل بالتراث » ، حاول فيه « الإساءة بكل وجه ممكن » للويس عوض ، فهو جاهل بالتراث ، وجاهل بالنقد ، ومنحرف بحركة الشعر الجديد عن مسارها الصحيح ، فضلا عن جهله المطبق « بفقه اللغه العربية » ، وجهله بالمناهج العلمية .

إن « لويس عوض » علم من أعلام التنوير فى مصر ، وفكر لويس عوض يدافع عنه ، ولكن أمانة « الفكر » تقتضى أن ننبه أو نشير لعدة حقائق :

● أن سامى خشبة قد أساء التعبير بعنوانه « لويس عوض ومسألة الجهل بالتراث » ، وكان الأليق أن يقول « لويس عوض ومسألة العلم بالتراث » ثم يحاول نسبة العلم ، أو الجهل ، للمرحوم الدكتور لويس ، وطالما أن سامى خشبة المسئول عن صفحة « الفكر » فى الأهرام ، يهاجم أحد أعمدة الفكر ، كان عليه أن يصطنع لغة « التراثيين » ويدس السمّ فى العسل .

● صلتى بالتراث عميقة (كاتب هذه السطور تخرج فى دار العلوم فى الخمسينيات) ، أعمق من سامى خشبة ، الذى لم يدرس دراسة أكاديمية تراثية ، تسمح له بالحكم على « علم أوجهل » الدكتور لويس بالتراث ، وبضعُ جلسات مع « العلامة محمود شاكر » .. لاتبرّر لسامى خشبة ، أن يقيم « محكمة تفتيش تراثية » تطالب « بتحريم » لويس عوض .. لقد جمعتنى الظروف (من خلال المهندس محمود حبشى ، وآخر اسم لويس عوض « حبشى ») بمكتبة أستاذنا لويس ، وهى حافلة بكتب التراث .. وأذكر أننى ابتسمت ، حين رأيت طبعة قديمة من الزمخشرى (الكشاف عن غوامض التنزيل) ، فبادرنى الدكتور لويس : « هل تبتسم لأن قبطيًا يقتنى تفسيراً للقرآن ؟ » (ولم يكن لويس عوض يعرف عنى إلا أننى مدرس لغة عربية بمدرسة النقراشى) فأجابته : « ابتسم لأن التفسير الذى تقتنيه ، هو التفسير الذى توقعتُ أن يقتنيه مفكر مثلك ، لأنه تفسير يعبّر عن أفق المعتزلة الرحب الواعى » ، فأشرق وجه لويس عوض .. وإذا كان الدكتور لويس ، قد تعجب ، فى بيت المرحوم درينى خشبة ، لإعادة طبع مقامات الحريرى ، فاعتقادى انه يتعجب لطبعة جديدة من المقامات فى زمن « الفكر » وحيث تخلو المقامات من أى « فكر » إذ إنها قطعة من فن « الأرابسك » قد تخطاها العصر .. وأشهد أننى رأيت نسخة من مقامات الحريرى فى مكتبة لويس عوض (قطع قصير بورق أصفر) ... وقرأت من مكتبته ، بعد التعهد بعدم المساس بالكروت والتلخيصات ، : مقدمة ابن خلدون ، الأغانى ، تجريد الأغانى ، إحياء علوم الدين ، الأمالى ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، الكامل ، الخصائص ، المزهر ، معرب الجواليقى ، التذييل ، شفاء الغليل ، فقه الثعالبى ، المخصص ، الصّاحِبى ، إصلاح المنطق ... إلخ .

● يقول سامى خشبة عن مقدمة « بلوتولاند » : « تعد من كلاسيكيات الكتابات النظرية التى دعمت حركة الشعر الحديث ، وروجت للثورة الشعرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربية ، منذ أواخر الأربعينيات ، وهذا فضل للدكتور لويس لا نستطيع أن ينكره للأستاذ سامى خشبة أو غيره ، ولكن الأستاذ سامى يعود فيقول : « نظن أن النظرة الخطابية الزاعقة (لمقدمة بلوتولاند) قد لفتت انظار ثوار حركة الشعر الحرّ الجديد عن مهامهم الرئيسية .. لكى يقيموا الأساس الفكرى والعلمى اللازم لثورة شعرية قوية ، وذات قدرة على التفاعل مع تراث الشعر العربى » ... ويعطى سامى خشبة للويس عوض قدرة سحرية على « لفت انظار ثوار حركة الشعر العربى الجديد عن مهامهم الرئيسيه » وإبعادهم عن « الثورة الشعرية » .. ولا ندرى كيف استطاع لويس عوض ، إبعاد صلاح عبد الصبور ،

واحمد عبد المعطى حجازى، وبدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، ونزار قبانى وغيرهم عن « الثورة الشعرية الصحيحة » إلا أن يكون سامى خشبة ، يرى الثورة الشعرية هى العودة لعمود « الشعر الصحراوى » .

● فى جميع ندوات وكتابات وإجابات لويس عوض ، عن الشعر القديم والجديد ، وضح لويس عوض ، أن الشعر العربى الجاهلى « الصحراوى » والشعر الكلاسيكى ، الذى يسير على هديه ، يلتزم نفس الأوزان والقوافى والموضوعات ، ونفس الصور الشعرية والبلاغية ، والقاموس اللغوى ، ويميل إلى التفكك والانتقال من موضوع لآخر دون ربط ... وهذا هو « عمود الشعر العربى » عند لويس عوض ، ولا نحسب أن للأستاذ سامى خشبة ـ بوعيه العميق بالتراث ـ فهما آخر لعمود الشعر العربى ، يبرر له القول « بجهل الدكتور لويس ، بعمود الشعر العربى وتقاليد البناء الشعرى العربى ، وتطور تلك التقاليد » .

● لو كان الدكتور لويس عوض ، قد قال باسما : « إن اليمين الرجعى قد هاجمنى » بمناسبة تهجّم « العلامة محمود شاكر » عليه ، فلنغفر للدكتور لويس ذلك ، لأن واحداً من ذلك اليمين الرجعى ، سبق أن وصف الدكتور لويس بأنه « قبطى ملعون » (أوراق العمر) .. وفرق بين نقد موضوعى علمى ، ونقد كنقد الأستاذ سامى خشبة « والعلامة محمود شاكر » ، يحاول البرهنة على إصرار ذلك القبطى ، على إيجاد علاقة « بين أبى العلاء المعرّى وبين الثقافة الغربية اليونانية الهللينية المسيحية » فهو نقد قد أصدر حكما مسبقا ... ولا نرى عيبا يلحق أبا العلاء ، أو العقل العربى ، إذا كان قد اتصل بالفكر الأجنبى !!!

● يقول سامى خشبة عن لويس عوض : « ولكن الرجل ، لم يكن يستطيع ـ بحكم نوع تعليمه وتدريبه الأكاديميين ـ أن يغوص فى نصوص الفلسفة العربية والفقه وعلوم اللغة » ولا نحسب أن لسامى خشبة ، ضلاعة تفوق ضلاعة لويس عوض فيما ذكر ... والدكتور لويس يجيد الانجليزية واللاتينية والفرنسية والألمانية ، ويلم بالعبرية والأمهرية والقبطية (الديموطيقية) ... قرا اينشتين ، وب . رسل وديكارت وهيجل وفولتير وروسو وشكسبير ، والانجليزية الوسيطة ، والفلسفة القديمة والحديثة ... ولا ادرى : ما الذى يوجد فى تراثنا العربى مما يعجز الدكتور لويس عن استيعابه ؟ !

● لويس عوض وقضية « مقدمة فى فقه اللغة العربية » .

يقول سامى خشبة : « ولا يخفى على أحد بُعد قضيـة الدكتور ليس عوض الأولى ، وهى قضية آرية اللغة العربية واستحالة ساميتها عن المقدمات التى دخل منها .. » وهذه العبارة ، تقطع بأن سامى خشبة لم يقرأ .. مقدمة فى فقه اللغة العربية .. لأن الدكتور لويس لم يقل بالأصل الإند اوربى للغة العربية ، ولم ينف سامية اللغة العربية ، بل اكد ساميتها .. وقال : « إن اللغة العربية وغيرها ، بل الجنس العربى وغيره من الأجناس يُرجِّح أنه يعود ، إلى الجذور التى انتشرت من مناطق وسط آسيا وأجوار بحر قزوين ... وهذه النظرية هى السائدة فى دراسة الأجناس واللغات .. ولا يعيب العرب أن يكون جنسهم يعود إلى جذور هند/ أوربية أو إلى جنس قد هبط من السماء ..

وقال الدكتور لويس صراحة بالأصل السامى للعربية (مما يقطع بأن سامى خشبة لم يقرأ المقدمة ، بل اكتفى بشائعات من يصفون لويس عوض بأنه « قبطى ملعون ») وذلك فى آخر الفصل الرابع ص ١٤٢ وما بعدها : « إن المجموعة السامية ونموذجها اللغة العربية ، والمجموعة الحامية ، ونموذجها اللغة المصرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القديمة ، ليستا مجموعتين مستقلتين ، وإنما هما فرعان أساسيان فى تلك الشجرة السامقة التى خرجت منها المجموعة الهندأوربية » .

وفى ص ١٤٤ ينقل لويس عوض عن انطوان مييه (أحد عباقرة الفيلولوجيا وعلم اللغة المقارن : « وعلى مقربة من لغات أوربا ، توجد مجموعتان ، كل مجموعة منهما تماثل الأخرى ، ونموذجها العام ليس بعيدا جدا عن نموذج اللغات الهنداوربية وهاتان المجموعتان ، هما المجموعة السامية والمجموعة الحامية ، والتوافقات بين هاتين المجوعتين ، هى من نفس نوع التوافقات التى أشرنا إليها فى اللغات الهندأوربية » .

تسعة أعشار التراث والتراثيين (باستثناء المعتزلة وبعض عقلاء التراثيين) يرون الجنس العربى ، منبتاً عن كل أجناس الأرض ، واللغة العربية مقطوعة عن كل لغات الأرض ، بل ويؤمنون بأن الله يتكلم العربية ، وكذلك آدم ، وأن العربية لغة أهل الجنة (انظر الرسالة للإمام الشافعى بتحقيق « العلامة شاكر ») ... ومع ذلك يتهم سامى خشبة لويس عوض ، بأنه مغرض ، وأنه يتجه لهدفه من ناحية أخرى ، « مستخدما مقولة أسطورية وهى أن اللغة العربية كانت اللغة التى تحدث بها الله إلى آدم » ..

إن الأسطورة التى يشير إليها سامى خشبة ، هى « حقيقة » لدى التراثيين بدليل قول « العلامة » محمود شاكر نفسه « والعرب أمة من أقدم الأمم ، ولغتها من أقدم اللغات وجودا .. كانت قبل إبراهيم وإسماعيل وقبل الكلدانية والعبرية والسريانية وغيرها ، بلْه الفارسية .. » .

أثبت لويس عوض أن تمساح العربية (وتَمْسِحَ لغة فى تمساح) مأخوذة من « إمْسوح .. الديموطيقية بمعنى تمساح ، ولما كانت « تا » التعريف المصرية القديمة تنطق قبل « امسوح » سمع العرب من المصريين ، أو من الهكسوس الفارين من مصر إلى داخل شبه الجزيرة « تمسوح .. بتجميد « تا » التعريف مع النكرة .. هذا كلام فى فقه اللغة العربية للويس عوض .

وإذا كانت « كابا » الهيراطيقية والديموطيقية ، بمعنى هرم أو مكعب أو كعبة قد انتقلت بلفظها ، وبالقداسة المرتبطة بها أحيانا ، إلى كافة ثقافات الشرق الأدنى ، فهذا بحث فى فقه اللغة العربية .. وإذا كانت « مكة » تظهر فى خريطة بطليموس باسم « ملكاى » أو « وادى عماليق » .. وإذا كانت « الطائف » تظهر باسم « طيبة » تيمنا بطيبة مصر ، فإن هذا بحث فى فقه اللغة العربية .. « خاتا » و« خاتاما » فى المصرية القديمة وكلاهما بمعنى ختم العربية ، و« الخاتم » الذى يبصم به ، وهذا أصل ختم العربية ، بل إن الفعل المصرى القديم « خاتاما » ... بمعنى ختم وأغلق واتفق وتعاهد ، وفى القبطية « شوتم » بنفس المعنى والنطق قريب ... وهذا بحث فى فقه اللغة العربية ... فى اللاتينية « كانتو » و« كانو » بمعنى « يغنى »وهذا الجذر هو نفسه « غنَّى » العربية و« غِنا » العبرية .. وهذا بحث فى فقه اللغة العربية ..

إن طبيعة البحث فى فقه اللغة العربية ، وفى فقه أى لغة ، تكاد تنحصر فى علم اللغة المقارن وأبحاث الفيلولوجيا ،وإذا كان ذلك كذلك ، فإن قصب السبق فى أبحاث فقه اللغة العربية ، يكون للويس عوض الذى يعتبر « حجة فى اللغات » و« علاَّمة » فى فقه اللغة العربية ، ويكون غيره ، وبخاصة التراثيون ، غير مؤهلين ـ لعجزهم عن الاتصال بالثقافات الأخرى ـ للبحث فى فقه اللغة العربية ..

على الألفى

■ ■ ■ سننشر فى (تعقيبات) العدد القادم ، ردًا للأستاذ / سامى خشبة ، على هذين التعقيبين ، فضلا عمًا قد يصلنا من تعقيبات أخرى حول الموضوعات المنشورة بالمجلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لويس عوض

بين سامى خشبة ومحمود العالم

لا شك أن التناقض الحاد بين رؤيتى كل من سامى خشبة ومحمود امين هو إختلاف صديقين فالأول معتزٌ بما تكنه الأغلبية للويس والثانى معتزٌ برؤية البعض ــ خاصةً بعض المثقفين ولم يكن هذا الاختلاف فى الرؤية أو هذا التباين نتيجة الفراغ لكن لويس عوض فى تاريخه الثقافى لم يكن ذا وجهة واحدة بل تنقل ما بين اكثر من فلسفة واكثر من رؤية وإن كان ذلك شأن الباحث عن الحقيقة فى كل مكان إلا أن ذلك يدعو مؤرخيه إلى التناحر والاختلاف على اقل تقدير وسابدأ برؤية سامى خشبة ، خاصةً وأننا ــ على ما اعتقد ــ كنا أول من فُجع بها أو على الأقل دُهش !

وكانت الفجيعة الأولى أن لويس عوض لا علم له بالتراث العربى ولا دراية له بالعروض العربى ولا بالشعر العربى ولم يقرأ أبا العلاء إلا من خلال طه حسين وأنه كان داعيا للغربنة وإتخاذ الأدب الغربى أنموذجا يحتذى وما الأدب العربى إلا أدب هامش يجب ألا يعتد به ! وليست خطورة مثل هذا الكلام فى صحته أو خطئه ولكن الخطورة فى نشر هذا الكلام ذاته بلا دليل .

سامى خشبة لم يقدم ادلة مقنعة غير مسألة الصداقة والمعرفة الشخصية أما محمود أمين العالم فكانت رؤيته مضادة لرؤية سامى خشبة حيث كانت رؤية إعزاز وتقدير بشكل جعل لويس (سامى خشبة) هو على طرف النقيض من لويس (العالم) وتظن انهما شخصان مختلفان لم يجمعهما إلا تشابه الأسماء !!

فلويس الذى لا يعرف أبا العلاء المعرى إلا معرفة شمولية من خلال رؤية أخرى لطه حسين مختلف عن لويس مبدع بلوتولاند !

لكن تدليل العالم ــ وإن كان ذاتيا أيضا ــ إلا أنه احتوى على بعض الأدلة الباعثة على التصديق ــ بعض الأحيان ــ

وليست المشكلة فى نهاية الأمر هى التقليل من شأن لويس عوض أو التعظيم فهذان الأمران ليساهما لُب الموضوع ولا يمكن أن يكون المقصود من مجرد مقالتين هو تقييم الرجل لكن المهم أن تكون هناك دراسات نقدية ورؤى علمية لتراث هذا الرجل تتناولها الأقلام بجدٍ دون تحيز واستخراج الدليل أو ــ وجهة النظر ــ من خلال النص ذاته ــ العمل الأدبى للكاتب ــ مع الاستعانة بالحس الذاتى ولا بأس من ذلك إن كان غير متحيز ومازلنا فى حاجة إلى المزيد من التنوير لا عن لويس فقط بل عن كثير من مبدعى هذا الوطن !

اسكندرية ــ اشرف دسوقى على

محمد على زرقه

انطباع

●● عندما اخذت انقل بصرى بين هذه اللوحة او تلك : من لوحات الفنان التشكيلى فتحى احمد ، محاولاً ان استنطق خطوطها والوانها .

فاجانى صاحبى بالسؤال ؟
ماذا يريد الفنان ان يقول ؟
هل تجد فى هذه اللوحة غير مزيج من الخطوط والالوان ؟
ماذا تمثل هذه النوافذ المقفلة والابواب ؟
وهل لهذه الجذر المتطاولة ، التى تغيب فى بحر من الالـوان من وظيفة ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتفت إلى صاحبى وسألته بدورى :
هل أوحت لك بشىء ؟

قال : بلى .. بالفراغ الذى لا حدود له .. بمحيط غارق فى الفراغ . يقتحم الضوء المتسللُ عليه خلوته . . كأنه ينبوع يتفجر فى عمقه . ثم يسيح من هذه الطاقة الوحيدة .. ويتوزع .. فإذا ما تواصلت نوافير اللون الأحمر الدموى .. أربكت الفراغ .. وصدمت أشطان الظلمة : ذات السواد الحالك .. فارتدتْ وجلة .. وساد الفراغ ..

الا ترى كيف يعجز اللونِ الرملدى الرديف .. أن ينجدها .. فيضيع — بدوره — فى غلائل الفراغ ؟ .

هل ترى فى اللوحة غير ما أراه ؟
قلت : أبداً .. لا أرى غير ما رأيت !
ولكن قل لى : ألم تجب على سؤالك بنفسك ؟ .. وأن ما أوحته اللوحة إليك فيه الكفاية ؟ لقد قالت اللوحة لك كل شىء .

الا تشاهد معى ان هذا الصراع الذى نلمحه ، عندما نستنطق ملامحها . وهو يتسلل خفية — تارة — ويتدفق صاخبا — تارة أخرى — مندفعا من بؤرة قصية ، فى زاوية من زواياها .. أو قل .. من عين واحدة متفتحة . وكأنه قذيفة تنطلق من فوهة مسدس غير مرئى .. لتصرع الجسد الميت ؟ .

ألا تراها .. وهى تسد على الموت المكان .. بشارة بالتفتح بالجديد .. بالحركة .. بشارة بالمستقبل ؟

ألا تشاهد النوافذ المغلقة .. والأبواب والجدر .. التى تشير إليها : مستفسراً عن وظيفتها . وكأنها السدود تنتصب فى وجه هذه البشارة .. تحاول : أن تصد تدفق الينبوع .. تحاول : أن تميت الانطلاقة الواعدة .. مؤبّدة سمة الجمود والرتابة .. يشيعها اللون الأسود ، فى معظم أرجاء اللوحة .. فلا يستطيع ؟! .

ألا تشاهد الطلقة ــ إياها ــ وقد تحررت من طوقها ، لتنساح وتمتد ، حتى تعم جسد اللوحة . باعثة فيه دفقة الحياة .. أعنى الحركة ؟

أليست هذه هى الملحمة ، التى لو جزها الفنان ، فى خطوط بسيطة مختصرة .. وألوان وحيدة قوية غير معزولة . يود أن يفسر لنا بها : (جبلية الحياة) وجوهر حركتها . بأبسط شكل ، وأوجز عبارة ؟ فى رموز حية ــ على إيجازها ــ تمثل الواقع .. كما يصطرع فى عقل الفنان المتمرد .. لا كما يرسم فى خياله النزوع نحو التحرر .. وربما الأمل ؟ .

إننى : أقف أمام اللوحة مثلك يا صاحبى .. ولكننى لست حائراً أتوه فى مجاهلها ، فلا أرى نهجها الصحيح . بل يذهلنى صخب هذا الصراع ، مع أنه يبدو لى ولك صامتاً . ولا عجب : فنبض الحياة الذى يخفق بين جوانحها هو الذى يتحدث . ويكون حديثه مفهوماً لنا ، لأنه يتجاوب مع نبضنـا (نبضى ونبضك) . يحمل إلينا ــ بالرمز ــ ما أراد الفنان أن يقول .

ألا يكفى هذا التجاوب الحى والخلاق : بين إبداعات الفنان وبين عقول المتلقين لفنه والمعجبين بإشارات أخيلته ؟ .

إننى أستطيع أن أتصور ــ بلا مبالغة ــ من تأملى العميق فى صراع ألوانه وصخبها .. وهى تفترش بعض منابع الضوء فى اللوحة ، فى بحر ساج من الصمت . وفى تعانق الخطوط : رغم تقاربها وتباعدها ولا نهائيتها .. وفى تلازم المتناقضات ، على بساط حى ، يتأجج فى تداخل عفوى للظلال والضوء ..

إن نفس النبض ، الذى كان يعزف على أوتار أحلام يقظته ، أو فى حنايا أخيلته الضبابية المبهمة . هو الذى يدفع الريشة فى يده ، فتتمايل ولا تميد . فترسم مع اهتزازتها تلك الملامح التى لا تحجبها عتمة أو ضباب . فيتصاعد مع ألحانها جيشان نفس متمردة .. يمور فى داخلها قلق متحفز .. كما يكون عند أى فنان أصيل .

وبهذه الوسيلة يكشف لنا الفنان برموزه هذه : عن ذلك النزوع والشوق ، المتململ فى خبايا عقله الباطن . باحثاً فى ثنايا الخطوط والألوان .. وتداخل الأضواء والظلال ، عن الدروب الصعبة التى تتخايل للفنان (مختفية ظاهرة) فى غمرة مخاض مجتمعى يؤوده عنفوان الطلق عند ولادة الحقيقة .

ولذلك أيضا : يتاح لى ، بتأمل واع وصبور . أن أشاهد مثله : كيف يرفض الواقع الذى لا يرتضيه ، فيتبجس الحق فى جسد الواقع المرفوض . وينطلق عبر ألوانه القوية ، بعنف وصخب .. ليشّعل فى معظم لوحاته ألسنة الضوء . مندفعة أو متسللة ، فى أكثر من تيار

واتجاه . قد لا تراه ــ بكل مفرداته ــ بعض العيون ، مثلما يراه الفنان بعين بصيرته . فينقله إلينا : عبر رموزه وإيماءاته التى لابد أن نكتشفها بالتأمل والخيال الفسيح .. لعل الفنان يأمل أن تنتصر الحقيقة بهذا الكشف فى أخيلتنا ، مثلما انتصرت فى خياله . فتعم الصحوة العقول .

وفى ألوانه القوية الصاخبة .. وفى إيماءاته المختزلة . حقائق تتعدى أبعاد اللوحة المرئية .. حقائق تكمن فى خلفية الصورة ، كما يقولون . مع أنها : قد تبدو للبعض .. خاوية .. فلا يرون ما هى مشحونة به من أطياف .

بدأت أحاور صور الفنان فتحى أحمد ، منذ أكثر من ربع قرن .

جمعنى به مجلس شاعر رقيق ، تعرفت به فى دواوينه . فاكتشفنا : (الشاعر وأنا) فى لوحات هذا الصعيدى الشاب فنانا واعداً ومتمرداً . ذلك أننا : اكتشفنا فيها قصائد أخرى ، تنافس قصائد الشاعر يقرؤها النظر الحالم : مرسومة بالخطوط والألوان . تتحدث بلغة الضوء والظل .. لا بالكلمات .

وقد أتاحت لى حواراتى المتواصلة : مع الفنان ومع فنه : أن أكتشف فى إهابه : إنسانا منطويا ، متمرداً رغم صمته .. ينطوى على نفس متعطشة لمعرفة الحقيقة . شديدة التمرد على واقع لا ترتضيه ، ليس لها من سبيل للتعبير عن حقيقتها ، غير الألوان والخطوط .

أسرتنى خطوطه الساجية ، المسترسلة فى أبعادها اللانهائية .

سمعت فى ضجيجها : ملامح أعلى صوتا من كل ما يقوله البعض منا .

ولأنه كان فنانا مجتهداً دءوبا . فقد استطاع أن يكتشف لنفسه : دروباً خاصة به سواء . أكان ذلك فى فن (الجرافيك) الذى أتقنه وأبدع فيه . أم كان بلطخات الألوان الزيتية .. أم بخطوط الحبر الصينى الميتة الحية معاً ؟

دروبا .. كانت تقوده ــ دائماً ــ إلى ارتياد المجاهل التى لا ينفك يحلم بأن يطويها .. بلمحة عين ! .

وكان اللون الأحمر الدموى المتفجر .. من بين ألوانه .. هو الذى يفتح أمامه السبيل . لأنه : كان أقوى وأجرأ ما فى لوحاته من ألوان .

كانت الألوان (الردفية) المتعددة .. والمتدرجة : حين تزحم فضاء لوحته . يبرز اللون الأحمر المتدفق من بينها : أشد عنفا . وأعلى نبرة . وأجهر صوتاً . فيسد أمام غيره منافذ الانطلاق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت أتنقل بين الأطلال المتناثرة ، فى الكثير من لوحاته . فتبدو لى ــ فى الوهلة الأولى ــ وكأنها .. نصب ضائعة . قد داخت تحت ضربات قدر مسيطر مجهول . أو أنها : مجرد أجساد محنطة ، مستسلمة ، لا تبدئ ولا تعيد ! فإذا أطلت التأمل فيها : بدت لى حية تتحرك . ولمحت ألسنة من النار الخفية ، تنطلق من مكامنها .. تمجها بؤر . تحاول الألسنة أن تتسلل منها : مترددة أو مندفعة . فتربك رتابتها الظاهرة . فأتصور الفنان : وهو يضرب بريشته الواثقة وجه اللوحة ، إنما يحاول أن ينقل إليها ــ عبر تلك البؤر ــ تململه . فتنفتح عيونها الغافية . مستيقظة على ضربات ريشته . فتتبجس من منابع بؤرها المشتعلة : سمفونية من الألوان . وفى بؤرتها الحقيقة .